SCRITTORI ITALIANI E STRANIERI

STORIA, LETTERATURA, CRITICA E FILOSOFIA

LUIGI PIRANDELLO

L'UMORISMO

SECONDA EDIZIONE AUMENTATA

FIRENZE
LUIGI BATTISTELLI
Editore

SCRITTORI INGLESI ED AMERICANI

TRADOTTI IN ITALIANO

Sono usciti ora

Carlo Dickens - *Le avventure di Oliviero Twist* - Prima traduzione italiana di Silvio Spaventa Filippi - *Seconda edizione* - 2 volumi in 16° L. **12.**—

Jerôme K. Jerôme - *Il diario di un pellegrinaggio.* - Traduzione di Silvio Spaventa Filippi. Un volume in 16° L. **6.**—

In corso di stampa:

H. Thoreau - *Walden* - Prima traduzione italiana di Guido Ferrando - 2 volumi in-16.

George Meredith - *Vittoria* - Romanzo, Prima traduzione italiana di Piero Rebora - 2 volumi in-16.

Carlo Dickens - *La bottega dell'antiquario.* - Prima traduzione italiana di Silvio Spaventa Filippi. 2 volumi in-16,

In preparazione:

Carlo Dickens - *Le avventure di Nicola Nickleby* - Romanzo. Prima traduzione italiana di Silvio Spaventa Filippi - 3 volumi in-16.

NOTA BENE

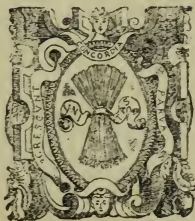
L'accoglienza magnifica fatta dal pubblico al romanzo dickensiano « *Le avventure di Oliviero Twist* » del quale si è rapidamente esaurita la prima edizione; le lodi che tutti i critici dalle colonne delle grandi Riviste come da quelle dei principali Fogli quotidiani e scolastici hanno tributato con insolita prodigalità al traduttore, ci hanno deciso ad affrontare le difficoltà che, in questi tempi trae con sè una grande pubblicazione, ed abbiamo affidato a SILVIO SPAVENTA FILIPPI l'incarico di tradurre per noi tutte le opere di Carlo Dickens. Così, mentre presentiamo la *seconda edizione* de « *Le avventure di Oliviero Twist* » ed abbiamo in corso di stampa quel gioiello d'arte che è « *La Bottega dell'Antiquario* » il geniale traduttore già lavora alacremente a « *Le avventure di Nicola Nickleby* » uno dei migliori romanzi del Dickens. L'Italia avrà finalmente in una bella traduzione, fedele al testo, le *Opere complete* del grande scrittore inglese. Chiunque ama le buone letture, ci sarà grato, speriamo, per questa notizia.

L'UMORISMO

LUIGI PIRANDELLO

L'UMORISMO

SAGGIO

SECONDA EDIZIONE AUMENTATA

FIRENZE
LUIGI BATTISTELLI - EDITORE
1920

PARTE PRIMA

I.

La parola « umorismo »

Alessandro D'Ancona, in quel suo notissimo studio su Cecco Angiolieri da Siena, (1) dopo aver notato quanto vi sia di burlesco in questo nostro poeta del sec. XIII, osserva: « Ma per noi l'Angiolieri non è soltanto un burlesco: bensì anche, e più propriamente, un *umorista.* E qui i camarlinghi della favella ci faccian pure il viso dell'arme, ma non pretendano di dire che in italiano bisogna rassegnarsi a non dir la cosa, perchè non abbiam la parola ».

E, accortamente, in una nota a pie' di pagina, (2) soggiunge: « È curioso però che il traduttore francese di una dissertazione tedesca sull'*Humour,* inserita nel *Recueil de pièces intéressantes, concernant les antiquités, les beaux-artes, les belles-lettres,* citando il Riedel. *Theor. d. Schöne Kunsten,* I. artic. *Laune,* sostenga che sebbene gli Inglesi, ed il Congreve in particolare, rivendichino per sè i vocaboli *humour* e *humourist* « il est néammoins certain qu' ils viennent de l'italien ».

---

(1) In *Studi di Critica e Storia Letteraria* (Bologna, Zanichelli ed., 1880).
(2) Pag. 179.

E quindi il D'Ancona riprende: «Del resto, poi, la nostra lingua ha umore per *fantasia, capriccio,* e umorista per *fantastico*: e gli *umori* dell'animo e del cervello ognun sa che stanno in stretta relazione con la poesia *umorista.* E l'Italia ebbe ai suoi tempi le accademie degli *Umorosi* a Bologna ed a Cortona e degli *Umoristi* in Roma, (1) e speriamo che i mali umori della politica non le facciano mai venir meno i *begli umori* nel regno dell'arte».

La parola *umore* derivò a noi naturalmente dal latino e col senso materiale che essa aveva di corpo fluido, liquore, umidità o vapore, e col senso anche di fantasia, capriccio o vigore. «*Aliquantum habeo humoris in corpore, neque dum exarui ex amoenis rebus et voluptariis* (Plauto). Qui *humor* non ha evidentemente senso materiale, perchè sappiamo che, fin dai tempi più antichi, ogni umore nel corpo era ritenuto segno o cagione di malattia.

«Li uomini, — si legge in un vecchio libro di mascalcia, — hanno quattro umori: cioè lo sangue, la collera, la flemma e la malinconia: e que-

---

(1) E anche a Napoli (*Arch. stor. p. le prov. nap.* V. 608). E perchè non citare anche quella degli *Umidi* di Firenze di cui il Lasca disse (Lett. a Mes. Lorenzo Scala, premessa al primo libro delle opere burlesche, ed. Bern. Giunta 1548): «la quale *(Accadema degli Umidi)* principalmente fa professione, essendovi tutte persone dentro allegre e spensierate, dello stil burlesco, giocondo, lieto, amorevole e, per dir così, *buon compagno?*». Si vedano, per altro, a proposito, delle parole *umore* e *umorismo*, il Baldensperger (*Les définitions de l'humour* in *Études d'histoires littéraire,* Paris, Hachette, 1907) e lo Spingarn nell'introdnzione del primo volume della sua raccolta *Critical Essays of the Seventeenth Canturg,* Oxford, Clarendon Press, 1908; non che ciò ne dice il Croce in *Critica,* vol. VII, pagine 219-20.

sti umori sono cagione delle infermità degli uomini ». E in Brunetto Latini: « Malinconia è un umore, che molti chiamano collera nera, ed è fredda, e secca, ed ha il suo sedio nello spino » — com'è insomma nel latino di Cicerone e di Plinio. Sant'Agostino poi in un suo sermone ci fa sapere che « i porri accendono la collora, i cavoli generano malinconia ». (1)

Sarà bene, trattando dell'umorismo, tener presente anche quest'altro significato di malattia della parola umore, e che *malinconia,* prima di significare quella delicata affezione o passion d'animo che intendiamo noi, abbia avuto in origine il senso di *bile* o *fiele* e sia stata per gli antichi un umore nel significato materiale della parola. Vedremo appresso la relazione che le due parole *umore* e *malinconia* avranno tra loro assumendo un senso spirituale.

Diciamo intanto che tal relazione, se non mancò affatto nello spirito della nostra lingua, certo non vi apparve chiaramente. Da noi, infatti, la parola umore o serba il significato materiale, tanto che un proverbio toscano può dire: « *Chi ha umore non ha sapore* (alludendo alle frutta acquose); o, se assume un significato spirituale, esprime sì inclinazione, natura, disposizione o stato passeggero d'animo o anche fantasia, pensiero, capriccio, ma senza una qualità determinata; tanto vero

(1) Cecco Angiolieri in uno dei suoi sonetti, parlando della madre che gli vuol male, dopo avere enumerato alcuni cibi dannosi ch'ella gli consiglia, dice:

> E se di questo non avessi voglia
> e stessi quasimente su la colla
> molto mi loda porri con la foglia.

che dobbiamo dire umor *tristo* o *gaio*, o *tetro*, *buono* o *cattivo* o *bell'*umore, ecc.

Insomma, la parola italiana *umore* non è la inglese *humour*. Questa, come dice il Tommaseo, racchiude e contempera le nostre espressioni *bell'umore*, *buonumore* e *malumore*. C'entrano un po', dunque, i cavoli di Sant'Agostino.

Discutiamo adesso su la parola, non su la cosa: è bene avvertirlo, perchè non vorremmo si credesse che a noi manchi veramente la cosa per il solo fatto che la parola nostra non riuscì idealmente a serbare e a contemperare in sè ciò che già materialmente includeva. Vedremo che tutto, in fondo, si riduce a un bisogno di più chiara distinzione che sentiamo noi, perchè, o *bello* o *buono* o *tetro* o *gajo*, umore è sempre, e non è diverso dall'inglese nell'essenza, ma nelle modificazioni che naturalmente vi imprimono la lingua diversa e la varia natura degli scrittori.

Del resto, non si creda che la parola inglese *humour* e il suo derivato *umorismo* siano di così facile comprensione.

Il D'Ancona stesso, in quel suo saggio su l'Angiolieri, su cui più tardi dovremo ritornare, confessa: « S'io dovessi dare una definizione dell'*umorismo* sarei davvero molto impacciato ». Ed ha ragione. Tutti dicono così.

Piuttosto no 'l comprendo, che te 'l dica.

Di tutte quelle tentate nei secoli XVIII e XIX parla in un suo studio già citato, il Baldensperger, per concludere, a modo del Croce, che: « *il n'y a pas d'humour, il n'y a que des humouristes* », come se per poter dire o riconoscere che questo o quello scrittore è un umorista, non si

dovesse avere un qualche concetto dell'umorismo, e bastasse sostenere, come fa il Cazamian, citato dallo stesso Baldensperger, che l'umorismo sfugge alla scienza, perchè gli elementi caratteristici e costanti di esso sono in piccolo numero e sopratutto negativi, laddove gli elementi variabili sono in numero indeterminato. Sì. Anche l'Addison stimava più facile dire ciò che l'*humour* non è, che dire ciò che è. E tutte le fatiche che si son fatte per definirlo ricordano veramente quelle speciosissime che si fecero nel secolo XVII per definir l'*ingegno* (oh, il *Cannocchiale aristotelico* di Emmanuele Tesauro!) e il *gusto* o *buon gusto* e quell'ineffabile *non so che,* per cui il Bouhours scriveva: «Les Italiens, qui font mystère de tout, emploient en toutes rencontres leur *non so che*: on ne voit rien de plus commun dans leur poëtes». Gl'Italiani «qui font mystére de tout». Ma andate a domandare ai Francesi che cosa intendano per *esprit.*

Quanto all'umorismo, «certo è, — seguita il D'Ancona, — che la definizione non è facile, perchè l'umorismo ha infinite varietà, secondo le nazioni, i tempi, gl'ingegni, e quel di Rabelais e di Merlin Coccajo non è una cosa coll'umorismo dello Sterne, dello Swift o di Gian Paolo, e la vena umoristica dello Heine e del Musset non è di egual sapore. Non vi ha poi forse alcun altro genere nel quale sia, o dovrebbe esser più sottil differenza dalla forma prosaica alla poetica, per quanto ciò non venga sempre avvertito dai lettori, e neanche dagli scrittori. Ma di ciò, e delle ragioni di queste differenze, e delle varietà fra l'*umore* e la satira e l'epigramma e la facezia e la parodia e il comico d'ogni foggia e qualità, e se, come vuo-

le il Richter, alcuni *umoristi* sieno semplicemente *lunatici*, non è qui il luogo di discutere. Certo è questo, che un fondo comune vi è in tutti coloro che la voce pubblica raccoglie sotto la stessa denominazione di *umoristi* ».

L'osservazione in fondo è giusta; ma — piano con la voce pubblica! — vorremmo dire al D'Ancona. « Dopo la parola romanticismo, la parola più abusata e sbagliata in Italia (*in Italia soltanto?*) è quella di umorismo. Se fossero realmente umoristi gli scrittori, i libri, i giornali battezzati con questo nome, noi non avremmo nulla da invidiare alla patria di Sterne e di Thackeray o a quella di Gian Paolo e di Heine. Non si potrebbe uscir di casa senza incontrar per la strada due o tre Cervantes e una mezza dozzina di Dickens... Vogliamo solo notare fin da principio che vi è una babilonica confusione nell'interpretazione della voce *umorismo*. Per il gran numero, scrittore umoristico è lo scrittore che fa ridere: il comico, il burlesco, il satirico, il grottesco, il triviale: — la caricatura, la farsa, l'epigramma, il *calembour* si battezzano per umorismo: come da un pezzo si costuma di chiamare *romantico* tutto ciò che vi è di più arcadico e sentimentale, di più falso e barocco. Si confonde Paul de Kock con Dickens, e il visconte d'Arlincourt con Victor Hugo ».

Questo notava Enrico Nencioni, già fin dal 1884, in un articolo su la *Nuova Antologia* intitolato appunto *L'Umorismo e gli Umoristi*, che fece molto rumore.

Non si può dir veramente che la *voce pubblica* in tutto questo lasso di tempo, si sia ricreduta. Anche oggi, per il gran numero, scrittore umori-

stico è lo scrittore che fa ridere. Ma, ripeto, perchè in Italia soltanto? Da per tutto! Il volgo non può intendere i segreti contrasti, le sottili finezze del vero umorismo. Si confondono anche altrove la caricatura, la farsa bislacca, il grottesco con l'umorismo; si confondono anche là dove al Nencioni sembrava (e non a lui soltanto) che l'umorismo stèsse di casa: non ha forse nome d'umorista Mark Twain, i cui racconti sono, secondo la sua stessa definizione « una collezione di eccellenti cose, prodigiosamente divertenti, che strappano il riso anche dai volti più ingrugniti? ».

Il giornalismo, un certo giornalismo si è impadronito della parola, l'ha adottata e, sforzandosi di far ridere più o meno sguajatamente a ogni costo, l'ha divulgata in questo falso senso.

Cosicchè ogni vero umorista prova oggi ritegno, anzi sdegno a qualificarsi per tale. — Umorista, sì, ma... non confondiamo, — si sente il bisogno d'avvertire: — umorista *nel vero senso della parola*.

Come dire:

— Badate ch'io non mi propongo di farvi ridere facendo sgambettar le parole.

E più d'uno, per non passar da buffone, per non esser confuso coi centomila umoristi da strapazzo, ha voluto buttar via la parola sciupata, abbandonarla al volgo, e adottarne un'altra: *ironismo, ironista.*

Come da umore, umorismo; da ironia, irorismo.

Ma ironia, in che senso? Bisognerà distinguere, anche qui. Perchè c'è un modo retorico e un altro filosofico d'intendere l'ironia.

L'ironia, come figura retorica, racchiude in sè un infingimento che è assolutamente contrario al-

la natura dello schietto umorismo. Implica sì, questa figura retorica, una contradizione, ma fittizia, tra quel che si dice e quel che si vuole sia inteso. La contraddizione dell'umorismo non è mai, invece, fittizia ma essenziale, come vedremo, e di ben altra natura.

Quando Dante aggrava la riprensione eccettuando dal numero dei ripresi chi è più riprensibile, come per la brigata dei prodighi matti, allor che esclama: ...*Or fu giammai - Gente sì vana?* e un dannato risponde: — *Tranne lo Stricca... E tranne le brigata;* oppure là dove dice:

> Ogni uom v'è barattier fuor che Bonduro;

o quando rammenta il bene per esacerbare il sentimento del male, come fanno i diavoli al barattier lucchese:

> ...Qui non ha luogo il Santo Volto
> Qui si nuota altrimenti che nel Serchio;

o quando a chi parla fa rammentare i proprii vantaggi nell'usarli aspramente, come fa quell'altro diavolo che toglie a S. Francesco l'anima d'un reo, argomentando teologicamente su la penitenza, per modo che quell'anima presa da lui si sente dire:

> Forse
> Tu non pensavi ch'io loico fossi;

o quando esclama:

> Godi, Firenze, poichè sei sì grande;

oppure:

> Fiorenza mia, ben puoi esser contenta
> Di questa digression che non ti tocca
> . . . .
> Or ti fa lieta, che tu hai ben onde;
> Tu ricca, tu con pace, tu con senno...

dà mirabili esempi di ironia nel senso retorico della parola: ma nè qui, nè in altro punto, del resto, della *Comedia,* non è traccia d'umorismo.

Un altro senso, dicevamo, e questo filosofico, fu dato alla parola *ironia* in Germania. Lo dedussero Federico Schlegel e Ludovico Tieck direttamente dall'idealismo soggettivo del Fichte; ma deriva in fondo da tutto il movimento idealistico e romantico tedesco post-Kantiano. L'Io, sola realtà vera, spiegava Hegel, può sorridere della vana parvenza dell'universo: come la pone, può anche annullarla; può non prender sul serio le proprie creazioni. Onde l'ironia: cioè quella forza — secondo il Tieck — che permette al poeta di dominar la materia che tratta; materia che si riduce per essa — secondo Federico Schlegel — a una perpetua parodia, a una farsa trascendentale.

Trascendentale più d'un po', osserveremo noi, questa concezione dell'ironia: nè, del resto, se consideriamo per poco donde ci viene, poteva essere altrimenti. Tuttavia essa ha, o può avere, almeno in un certo senso, qualche parentela col vero umorismo, più stretta certamente che non l'ironia retorica, da cui, in fondo, tira tira, si potrebbe veder derivare. Qui, nell'ironia retorica, non bisogna prender sul serio quel che si dice; lì, nella romantica, si può non prender sul serio quel che si fa. L'ironia retorica sarebbe, rispetto alla romantica, come quella famosa rana della favola, la quale, trasportata nel macchinoso mondo dell'idealismo metafisico tedesco e abbottandosi qua più di vento che d'acqua, fosse riuscita ad assumere le invidiate proporzioni del bue. L'infingimento, quella tal contraddizione fittizia, di cui

parla la retorica, è diventata qua, a furia di gonfiarsi, la vana parvenza dell'universo. Ora ecco: se l'umorismo consistesse tutto nella puntura di spillo che svescia quella rana abbottata, ironia e umorismo sarebbero press'a poco la stessa cosa. Ma l'umorismo, come vedremo, non è tutto in questa puntura di spillo.

Al solito, Federico Schlegel non fece altro qui che esagerare idee e teorie altrui: oltre all'idealismo soggettivo del Fichte, la famosa teoria del gioco esposta dallo Schiller nelle 27 lettere *Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen.*

Il Fichte aveva voluto, in fondo, compire la dottrina kantiana del dovere: dicendo che l'universo è creato dallo spirito, dall' « Io », che è anche divinità, l'anima dell'essenza del mondo, che genera tutto ed è impersonale, che è volontà infaticabile, la quale racchiude in sè ragione, libertà, moralità; aveva voluto dimostrare il dovere dei singoli uomini di sottomettersi al volere della totalità e di tendere al culmine dell'armonia morale.

Ora, quest' « Io » del Fichte diventò l' « io » individuale, il piccolo « io » strambo del signor Federico Schlegel, che con un cannellino e un po' d'acqua saponata si mise allegramente a gonfiar bolle di sapore: vane parvenze d'universo, mondi; e a soffiarci su. E questo era il giuoco. Povero Schiller! Non poteva esser falsato in modo più indegno il suo *Spieltrieb*. Ma il signor Federico Schlegel prese alla lettera le parole: « *der Mensch soll mit der Schöneit nur spielen, und er soll nur mit der Schöneit spielen. Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist,*

und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt », (1) e disse che per il poeta l'ironia consiste nel non fondersi mai del tutto con l'opera propria, nel non perdere, neppure nel momento del patetico, la coscienza della irrealtà delle sue creazioni, nel non essere lo zimbello dei fantasmi da lui stesso evocati, nel sorridere del lettore che si lascerà prendere al giuoco e anche di sè stesso che la propria vita consacra a giocare. (2)

Intesa in questo senso l'ironia, ognun vede come a torto essa venga attribuita a certi scrittori, come ad esempio, al nostro Manzoni, che della realtà oggettiva, della verità storica si fece una vera e propria fissazione, fino a condannare il suo stesso capolavoro. Nè d'altra parte si può attribuire al Manzoni quell'altra ironia, la retorica, giacchè nessuna contradizione fittizia si trova mai in lui tra quel che dice e quel che vuole sia inteso, contradizione frutto di sdegno. Il Manzoni non si sdegna mai della realtà in contrasto col suo ideale: per compassione transige qua e là e spesso indulge, rappresentando ogni volta minutamente, in forma viva, le ragioni del suo transigere e del suo indulgere: il che, come vedremo, è proprio dell'umorismo.

La sostituzione di ironismo, ironista a umorismo, umorista non sarebbe quindi legittima. Dall'ironia, anche quando sia usata a fin di bene, non si sa disgiungere l'idea di un che di *beffardo* e di *mordace*. Ora, beffardi e mordaci possono essere anche scrittori indubbiamente umoristici, ma il loro umorismo non consisterà già in questa beffa mordace.

---

(1) Lettera XV.

(2) Vedi Victor Basch, *La poëtique di F. Schiller* (Paris, Alcan, 1902).

È pur vero però che a una parola si può per comune accordo alterare il significato. Tante parole che noi adoperiamo adesso in un senso, ne avevano un altro in antico. E se alla parola *umorismo,* come abbiamo veduto, s'è già veramente alterato il senso, non ci sarebbe in fondo nulla di male se — per determinare, per significare senza equivoco la cosa — venisse adoperata un' altra parola.

II.

Questioni preliminari

Prima di entrare a parlar dell'essenza, dei caratteri e della materia dell'umorismo, dobbiamo sgomberarci il terreno di tre altre questioni preliminari: 1) se l'umorismo sia fenomeno letterario esclusivamente moderno; 2) se esotico per noi; 3) se specialmente nordico.

Queste tre questioni si ricollegano strettamente con quella più vasta e complessa della differenza dell'arte moderna dall'arte antica, lungamente agitata durante la lotta tra classicismo e romanticismo considerato dalle genti anglo-germaniche come una rivalsa contro il classicismo delle genti latine.

Vedremo in fatti ripresi nelle varie dispute su l'umorismo tutti gli argomenti della critica romantica, a cominciare da quelli de lo Schiller, il quale, col saggio famoso *Ueber naïve und sentimentalische Dichtung*, fu, a dire del Goethe (1) il fondatore di tutta l'estetica moderna.

---

(1) *Zur Naturwissenschaft in Allgemeinen*. Tomo XXXIV delle *Opere*, ed. Hempel, pag. 96-97. Ma il Goethe non tenne conto che prima dello Schiller lo Herder aveva distinto *Natur-poesie* da *Kunst-poesie*. Vedi anche V. Basch, *Op. cit.*

Questi argomenti sono ben noti: il subiettivismo del poeta speculativo-sentimentale, rappresentante dell'arte moderna, in contrapposto con l'obbiettivismo del poeta istintivo o ingenuo, rappresentante dell'arte antica; il contrasto tra l'ideale e il reale; la serenità marmorea, l'equilibrio dignitoso, la bellezza esteriore dell'arte antica contro l'esaltazione dei sentimenti, il vago, l'infinito, l'indeterminato delle aspirazioni, le melanconie, la nostalgia, la bellezza interiore dell'arte moderna; e da un canto le bassure del verismo della poesia ingenua, e dall'altro le nebbie dell'astrazione e il capogiro intellettuale della poesia sentimentale; (1) l'azione del cristianesimo; l'elemento filosofico; l'incoerenza dell'arte moderna opposta all'armonia della poesia greca; le particolarità singole di fronte alle tipificazioni classiche; la ragione che s'interessa del valore filosofico del contenuto più che della vaghezza della forma esteriore; il sentimento profondo di un'interna disunione, di una doppia natura dell'uomo moderno, ecc. ecc.

Per darne qualche prova, citeremo ciò che scriveva il Nencioni in quel suo studio su *L'Umorismo e gli umoristi,* di cui abbiamo già fatto parola: « L'antichità, nel suo felice equilibrio dei sensi e dei sentimenti, guardò con calma statuaria anche nelle tragiche profondità del destino. L'anima umana era sana e giovine allora, nè il cuore e la intelligenza erano stati tormentati da trenta secoli di precetti e di sistemi, di dolori e di dubbi. Nessuna penosa dottrina, nessuna crisi in-

(1) Vedi G. Muoni, *Note per una poetica storica pel romanticismo* (Milano, Società Ed. Libr., 1906).

teriore aveva alterato la serena armonia della vita e del temperamento umano. Ma il tempo e il cristianesimo hanno insegnato all'uomo moderno a contemplare l'infinito, a paragonarlo con l'effimero e doloroso soffio della vita presente. Il nostro organismo è continuamente eccitato e sovreccitato; e secolari dolori hanno *umanizzato* il nostro cuore. Noi guardiamo nell'anima umana, e nella natura con una simpatia più penetrante, e vi troviamo delle arcane relazioni e un'intima poesia ignote all'antichità... Il riso d'artista e la comica fantasia di Aristofane, alcuni dialoghi di Luciano, sono eccezioni. L'antichità non ebbe, nè poteva avere, letteratura umoristica... Si direbbe che questa sia la caratteristica delle letterature anglo-germaniche. Il cielo crepuscolare e l'umido suolo del Nord sembrano esser più acconci a nutrire la delicata e strana pianta dell'umorismo.

Concedeva però il Nencioni che « anche sotto il cielo azzurro e nella vita facile delle razze latine » l'umorismo « ha talora fiorito, e due o tre volte in modo unico, meraviglioso ». E parlava infatti del Rabelais e del Cervantes, e anche dell'umorismo « realista e vivente » di Carlo Bini, e diceva il Don Abbondio del Manzoni una creazione umoristica di prim'ordine.

Più preciso nella negazione fu Giorgio Arcoleo (1) il quale, pur ammettendo che la nota dell'umorismo, speciale della letteratura moderna, non manchi di legami col mondo antico, e pur citando quell'insegnamento di Socrate che dice: « Una è l'origine dell'allegria e della tristezza: nei con-

(1) *L'Umorismo nell'arte moderna.* Due conferenze al Circolo filologico di Napoli, (Napoli, Detken ed., 1885).

trapposti un'idea non si conosce che per la sua contraria: della stessa materia si forma il socco e il coturno », soggiungeva: « Questo lo intelletto greco pensava: ma l'Arte non potea esprimerlo: la percezione dei contrasti rimaneva nel campo astratto, perchè diversa era la vita. Le Teogonia avvolgeva l'anima nel mito; l'Epopea i fatti umani nella leggenda; la Politica le forze individuali nella suprema legge dello Stato. L'Antichità costrinse serenamente le forme nell'armonia del finito: vide il Ciclope o lo Gnomo, le Grazie o le Parche. Come la vita avea liberi o servi, onnipotenti o impotenti, così la scienza ebbe sorrisi o pianto: Eraclito o Democrito; e la letteratura, ebbe tragedie o commedie. Tutt'al più il contrasto dalla sfera dell'intelletto passò nell' altra della immaginazione, si tramutò in fantasma, e allora Aristofane fece la satira dei sofisti, Luciano degli Dei. Ma se il Paganesimo si era obliato nella magnificenza delle forme e della natura, il Medio Evo si tormentò nei dubbii e nelle angosce dello spirito. Fu triste, ebbe sogni agitati da spettri: la potenza baronale finiva spesso nei conventi, la bellezza nei chiostri. La corruttela romana non seduceva neppure come ricordo: la dissoluzione del grande Impero aveva inoculato negli animi l'idea dell'impotenza. A rovescio del mondo antico: questo rimpiccolì nelle forme plastiche le energie soprannaturali; il Medio Evo le allargò nell'infinito: e, compreso dallo spazio e dal tempo, lo spirito umano si annullò con braminica rassegnazione. Tale depressione soffocò ogni spirito d'iniziativa e di ricerca. Nelle credenze sovraneggiò il dogma, nella scienza l'erudizione, nell'arte la copia, nel costume la disciplina. L'umanità nel

suo periodo di decadenza romana avea sostenuto i dolori della vita coll'indifferenza dello stoico: ne avea cercato i piaceri con la sensualità dell'epicureo: nel Medio Evo volle sottrarsi alla vita con l'estasi: donde una nuova mitologia cristiana, popolata di rimorsi, di paure, di preghiere. Il pensiero seguiva la fede: il manuale di logica era un'appendice del catechismo. In tali condizioni dominava il terrore, si aspettava il finimondo... Finalmente nella materia come nello spirito sorge un nuovo mondo. È un periodo di esultanza e al tempo stesso di mestizia e di riflessione: ma si rivela con due tendenze spiccate, l'una presso le razze germaniche, l'altra presso le latine: lì il libero esame o la Riforma: qui il culto della bellezza e della forza, la Rinascenza. I contrasti si moltiplicano nelle istituzioni, nella vita privata, nei costumi, nelle leggi, nella letteratura... Non è antitesi percepita dall'intelletto o intravista dalla fantasia; non è lotta contro la natura umana, come nell'età di mezzo; è dissonanza che stride in tutte le sfere del pensiero e dell'azione: è il dissidio tra lo spirito nuovo e le forme vecchie. In tale situazione il trionfo dell'uno o dell'altra ha influenza decisiva sulle istituzioni, sulla scienza, sull'arte. Qui appunto va notata la differenza dei risultati nelle razze germaniche e nelle latine: differenza che spiega in gran parte, perchè l'umorismo ebbe tanto sviluppo presso le prime, e riuscì quasi nullo presso le seconde».

Ora, si dovrebbe innanzi tutto intendere che, prendendo in esame un'eccezionale e speciosissima espressione d'arte come l'umoristica, queste rapide sintesi, queste ideali ricostruzioni storiche, non sono ammissibili.

Come nella formazione d'una leggenda l'immaginazione collettiva rigetta tutti gli elementi, i tratti, i caratteri discordanti con la natura ideale d'un dato fatto o d'un dato personaggio ed evoca invece e combina tutte le immagini convenienti; così, nel tracciare in breve la sintesi d'una data epoca, inevitabilmente noi siamo indotti a non tener conto di tanti particolari in contradizione, delle singole espressioni. Non possiamo prestare orecchio alle voci che protestano in mezzo a un coro soverchiante. Nella lontananza, si sa, certi colori accesi, sparsi qua e là, si attenuano, si smorzano, si fondono nella tinta generale, azzurra o grigia, del paesaggio. Perchè questi colori risaltino, riassumendo intera la loro individualità, bisogna che noi ci avviciniamo: riconosceremo allora come e quanto ci avesse ingannato la lontananza.

Seguendo le teorie del Taine, considerando i fenomeni morali come soggetti anch'essi al determinismo al pari dei fenomeni fisici, la storia umana come parte della naturale, l'opera d'arte come il prodotto di determinati fattori e di determinate leggi, e cioè di quella de le dipendenze e di quella de le condizioni, con le regole che ne derivano: del carattere essenziale o della facoltà dominante, dalla prima; delle forze primordiali, razza, ambiente, momento, dalla seconda; e vedendo esclusivamente nelle espressioni artistiche gli effetti necessarii di forze naturali e sociali; non penetreremo mai nell'intimità dell' arte, ci rappresenteremo per forza tutte le manifestazioni d'un dato tempo come solidali tra loro e complementari, per modo che ciascuna necessiti le altre e tutte insieme rispecchino quelle qualità che, se-

condo il nostro concetto o la nostra idea sommaria, le ha raccolte e prodotte; non già la realtà infinitamente varia e continuamente mutabile, e i singoli sentimenti di essa, varii infinitamente e continuamente mutabili anch'essi. Dopo aver considerato il cielo, il clima, il sole, la società, i costumi, i pregiudizii, ecc., non dobbiamo forse appuntar lo sguardo sui singoli individui e domandarci che cosa siano divenuti in ciascuno di essi questi elementi, secondo lo speciale organamento psichico, la combinazione orginaria, unica, che costituisce questo o quell'individuo? Dove uno s'abbandona, l'altro si rivolta; dove uno piange, l'altro ride; e ci può esser sempre qualcuno che ride e piange a un tempo. Del mondo che lo circonda, l'uomo, in questo o in quel tempo, non vede se non ciò che lo interessa: fin dall'infanzia, senza neppur sospettarlo, egli fa una scelta d'elementi e li accetta e accoglie in sè; e questi elementi, più tardi, sotto l'azione del sentimento, s'agiteranno per combinarsi nei modi più svariati.

« L'Antichità costrinse serenamente le forme nell'armonia del finito ». Ecco una sintesi. Tutta l'antichità? Nessun antico escluso? « Il Ciclope o lo Gnomo, le Grazie o le Parche? E non anche le Sirene, metà donne, metà pesce? « La vita non aveva che o liberi o servi ». E non poteva qualche libero sentirsi servo e qualche servo sentirsi libero entro di sè? Non cita lo stesso Arcoleo Diogene che « chiude il mondo nella botte, e non accetta la grandezza d'Alessandro, se gli toglie la vista del sole? ». E che vuol dire che l'intelletto greco poteva percepire il contrasto e l'Arte non poteva esprimerlo perchè la vita era diversa? Com'era la vita? O tutta pianto o tutta riso? E come faceva

allora l'intelletto a cogliere il contrasto? Ogni astrazione bisogna che abbia per forza radice in un fatto concreto. C'era dunque il pianto *e* il riso, non il pianto *o* il riso; e se l'intelleto poteva cogliere il contrasto, perchè non avrebbe potuto esprimerlo l'arte? « Tutt'al più — dice l'Arcoleo — il contrasto dalla sfera dell'intelletto passò nell'altra dell'immaginazione, si tramutò in fantasma, e allora Aristofane fece la satira dei sofisti, e Luciano degli Dei ». Che vuol dire quel *tutt'al più?* Se il contrasto dalla sfera dell'intelletto passò in quella de l'imaginazione e si tramutò in fantasma, vuol dire che divenne arte. E allora? Lasciamo andare Aristofane che, come vedremo, non ha nulla da fare con l'umorismo; ma Luciano non è soltanto autore del dialogo degli Dei. E andiamo avanti.

« Il mondo antico rimpiccolì nelle forme plastiche le energie saprannaturali ». Ecco un'altra sintesi. Tutto il mondo antico e tutte le energie soprannaturali? anche il fato? E tutta l'Italia del rinascimento « rimase nei suoi gusti pagana, serena; non ebbe curiosità, non intimità? » Vedremo. Parliamo d'umorismo e delle espressioni artistiche di esso, espressioni eccezionali e speciosissime, ripeto: ci basterebbe un umorista solo; ne troveremo parecchi, in ogni tempo, in ogni luogo; e diremo la ragione per cui i nostri segnatamente ci debba parere che non siano tali.

Tutte le partizioni sono arbitrarie. Poco dopo la pubblicazione del saggio del Nencioni, che negava — come abbiamo veduto — all'antichità una letteratura umoristica, non solo, ma anche la possibilità di averla, sorsero da noi prima il Fraccaroli, con uno studio intitolato appunto *Per gli*

Umoristi dell'Antichità (1), poi il Bonghi (2), poi altri ancora a rivelare nelle letterature classiche e specialmente nella greca, assai più umorismo, che non avesse saputo vedere il Nencioni.

Quel *felice equilibrio*, quella *calma statuaria* e l'anima *sana* e *giovine* e la *serena armonia* della vita e del temperamento degli antichi, come la natura rappresentata da questi con precisione e con fedeltà, senza melanconia nè nostalgia, sono vecchi cavalli di battaglia della critica romantica. Già lo stesso Schiller, autore primo della partizione, dovette riconoscere che Euripide, Orazio, Properzio, Virgilio non si erano fatti un concetto ingenuo della natura e quindi concludere che vi erano anime *sentimentali* presso gli antichi e anime greche, presso i moderni, e cancellare così, come imposibile a mantenere, la linea divisoria tra ispirazione antica e ispirazione moderna.

Su le tracce del Biese, che scrisse su l'evoluzione del sentimento della natura presso i greci (3), il Basch dimostrò agevolmente quanto di *sentimentale* vi fosse nella poesia e nel pensiero dei Greci, nella mitologia primitiva, nelle metamorfosi spesso grottesche delle divinità, nell'utopia nostalgica dell'età dell'oro, nella raffinata melanconia dei lirici e degli elegiaci in ispecie, che rappresentarono la natura non solamente « comme cadre des sentiments de l'âme, mais encore comme ayant des profondes et mysterieuses affinités avec ses sentiments ». Anche lo Herder, autore della partizione tra *Natur-poesie* e *Kunst-poesie*, non

(1) Verona, 1885.

(2) *La coltura*, 15 gennaio 1886.

(3) A. Biese, *Die Entwicklung der Naturgefühls bei den Griechen*, (Kiel 1882). Abbiamo su l'argomento lavori più recenti.

dava ad essa un senso rigorosamente cronologico. E il Richter negava che il cristianesimo fosse causa e origine esclusiva della nuova poesia, giacchè i poemi scandinavi dell'Edda e quelli dell'India eran nati fuori del misticismo cristiano; e, ripetendo l'osservazione dello Herder che « *nessun poeta resta fedele ad un'ispirazione sentimentale unica* », chiamava romantici non già gli autori, ma quelle fra le opere ch'erano d'ispirazione sentimentale. Arrigo Heine diceva nella *Germania* che si era caduto in un deplorevole errore chiamando plastica l'arte classica, come se ogni arte, antica o moderna, volendo esser arte, non dovesse per forza esser plastica nella sua forma esteriore. Ed è inutile ricordare qui a quali strette si trovò Victor Hugo, volendo additare come principio dell'arte moderna la famosa teoria del grottesco, di fronte a Vulcano, a Polifemo, a Sileno, ai tritoni, ai satiri, ai ciclopi, alle sirene, alle furie, alle Parche, alle arpie, al Tersite omerico, alle *dramatis personae* delle commedie aristofanesche.

D'altra parte, nessuno più si sogna di negare che anch'essi gli antichi avessero l'idea della profonda infelicità degli uomini. La espressero, del resto, chiaramente filosofi e poeti. Ma, al solito, anche tra il dolore antico e il dolore moderno si è voluto vedere da alcuni una differenza quasi sostanziale, e si è sostenuto che vi è una lugubre progressione nel dolore, svolgentesi con la storia stessa della civiltà, una progressione che ha fondamento nella sensibilità dell'umana coscienza, sempre più delicata, e nell'irritabilità e nella incontentabilità di essa di mano in mano sempre maggiori.

Ma questo lo aveva già detto, se non c'ingan-

niamo, fin dal tempo dei tempi, Salomone. Accrescimento di scienza, accrescimento di dolore. E aveva proprio ragione, fin dal tempo dei tempi, Salomone? Sta a vedere. Se le passioni, quanto più si afforzano e si affinano, tanto più acquistano una specie d'attrazione e di compenetrazione scambievole; se con l'ajuto della fantasia e dei sensi noi ci inoltriamo, come dicono, in un « processo d'universalizzazione » che si fa sempre più rapido e sempre più invadente, sicchè in un dolore ci par di sentire più dolori, tutti i dolori, soffriamo noi per questo veramente di più? No: perchè questo accrescimento, se mai, è a scapito dell'intensità. E ben per questo il Leopardi notava acutamente che il dolore antico era un dolor disperato, come suol essere in natura, com'è ancora nei popoli barbari e semi-selvaggi o nelle genti della campagna, senza il conforto cioè della sensibilità, senza la dolce rassegnazione alle sventure.

Facilmente oggi, a gli occhi nostri, se crediamo d'essere infelici, il mondo si converte in un teatro d'universale infelicità? Vuol dire che, invece di sprofondarci nel nostro proprio dolore, noi lo allarghiamo, lo diffondiamo nell'universo. Ci strappiamo la spina, e ci avvolgiamo in una nuvola nera. Cresce la noja, ma si spunta e si attenua il dolore. Però, ecco, e quel tal *tedio della vita* dei contemporanei di Lucrezio? e quella tal tristezza misantropica di Timone?

Oh via! è propro inutile sfoggiare esempii e citazioni. Sono questioni, disquisizioni, argomentazioni accademiche. L'umanità passata non c'è bisogno di cercarla lontano: è sempre in noi, tal quale. Possiamo tutt'al più ammettere che oggi,

per questa — se vuolsi — cresciuta sensibilità e per il progresso (ahimè) della civiltà, siano più comuni quelle disposizioni di spirito, quelle condizioni di vita più favorevoli al fenomeno dell'umorismo, o meglio, di un *certo* umorismo; ma è assolutamente arbitrario il negare che tali disposizioni non esistessero o non potessero esistere in antico.

A buon conto, Diogene, con la sua botte e la sua lanterna, non è di jeri; e nulla di più serio nel ridicolo e di più ridicolo nel serio. Eccezioni, come dice il Nencioni e ripete l'Arcoleo, Aristofane e Luciano? Ma ecezioni, allora, anche Swift e Sterne. Tutta l'arte umoristica, ripetiamo, è stata sempre ed è tuttavia arte d'eccezione.

Diverso il pianto, secondo questa critica, e diverso naturalmente anche il riso degli antichi.

Notissima, la distinzione di Gian Paolo Richter tra comico classico e comico romantico: facezia grossolana, satira volgare, derisione de' vizii e dei difetti, senza alcuna commiserazione o pietà, quello; umore, questo, cioè riso filosofico, misto di dolore, perchè nato dalla comparazione del piccolo mondo finito con la idea infinita, riso pieno di tolleranza e di simpatia.

Da noi il Leopardi, che ebbe sempre la nostalgia del passato e che nei *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* volle far notare che egli sentiva il dolore non a modo dei romantici, ma a modo degli antichi, cioè il dolore disperato, difese pure il comico antico contro il moderno, il comico antico che « era veramente sostanzioso, esprimeva sempre e metteva sotto gli occhi, per dir così, un corpo di ridicolo », mentre il moderno « un'ombra, uno spirito, un vento, un soffio, un fumo.

Quello empieva di riso, questo appena lo fa gustare; quello era solido, questo fugace; quello consisteva in immagini, similitudini, paragoni, racconti, insomma cose ridicole; questo in parole, generalmente e sommariamente parlando, e nasce da quella tal composizione di voci, da quello equivoco, da quella tale allusione di parole, da quel giocolino di parole, da quella tal parola appunto — di maniera che, togliete quelle allusioni, scomponete e ordinate diversamente quelle parole, levate quell'equivoco, sostituite una parola in cambio d'un'altra, svanisce il ridicolo ».

E cita l'esempio di Luciano che paragona gli Dei sospesi al fuso della Parca ai pesciolini sospesi alla canna del pescatore. Poi avverte: « Ma forse e senza forse, presentemente, e massime ai francesi, par grossolano quel che una volta si chiamava sale attico, e piacque ai greci, popolo il più civile dell'antichità e ai latini. E può essere che anche Orazio avesse una simile opinione, quando disse male de' sali di Plauto; e in fatti le Satire e le Epistole di Orazio non sono di così solido ridicolo come l'antico comico greco e latino, ma nè anche di gran lunga così sottile come il moderno. Ora, a forza di motti, si è renduto spirituale anche il ridicolo, assottigliato tanto che ormai non è più nè pur liquore, ma un etere, un vapore; e questo solo si stima ridicolo degno delle persone di buon gusto e di spirito e di vero *buon tono,* e degno del bel mondo e della civile conversazione. Il ridicolo delle antiche commedie nasceva anche molto delle operazioni stesse che erano introdotti a fare i personaggi sulla scena, e quivi ancora era non piccola sorgente di sale, ma pura azione; come nelle *Cerimonie* del Maf-

fei: commedia piena di vero e antico ridicolo, quel salire di Orazio per la finestra a fine di evitare i complimenti alle porte. Un'altra gran differenza tra il ridicolo antico e il moderno è che quello era preso da cose popolari e domestiche o almeno non della più fina conversazione, la quale poi non esisteva ancor per lo meno così raffinata; ma il moderno, massime il francese, versa principalmente intorno al più squisito mondo, alle cose dei nobili più raffinati, alle vicende domestiche delle famiglie più moderne, ecc., ecc. (come anche proporzionatamente era il ridicolo d'Orazio): sicchè quello era un ridicolo che avea corpo, e, come il filo di un'arma che non sia troppo aguzzo, durò lungo tempo; dove questo, come ha una punta sottilissima, più o meno secondo i tempi e le nazioni, così anche in un batter d'occhio si logora e si consuma, e dal volgo poi non si sente, come il taglio del rasojo a prima giunta».

Il Leopardi, evidentemente, parla qui dell'*esprit* francese in contrapposizione del ridicolo classico, senza pensare che questo « esprit de conversation, le talent de *faire des mots,* le goût des petites phrases vives, fines, imprévues, ingénieuses, dardées avec gaieté ou malice » (1), è classico anch'esso e antichissimo in Francia: *Duas res industriosissime persequitur gens Gallorum, rem militarem et argute loqui.* Questo *esprit* nativo in Francia, che si raffina anch'esso a mano a mano e diviene un po' convenzionale, elegante, aristocratico, in certi periodi letterarii, non è certamente l'*humour* moderno, e tanto meno quello

(1) Vedi H. Taine, *Notes sur l'Angleterre* (Paris, Hachette et Cie, douzieme édition, 1903) — ch. VIII, *De l'esprit anglais,* pag. 339.

inglese che il Taine gli contrappone, come fatto appunto di *cose* più che di *parole* o, sotto un certo aspetto, fatto di buon senso, se — come pensava il Joubert — l'*esprit* consiste nell'aver molte idee inutili e il buon senso nell'esser provvisto di nozioni necessarie. Non confondiamo dunque.

Nel 1899 Alberto Cantoni, argutissimo nostro umorista (1), che sentiva profondamente il dissidio interno tra la ragione e il sentimento e soffriva di non poter essere ingenuo come prepotentemente in lui la natura avrebbe voluto, riprese l'argomento in una sua novella critica intitolata *Humour classico e moderno* (2), nella quale immagina che un bel vecchio rubicondo e gioviale, che rappresenta l'*Humour classico,* e un ometto smilzo e circospetto, con una faccia un poco sdolcinata e un poco motteggiatrice, che rappresenta l'*Humour moderno,* s'incontrino a Bergamo innanzi al monumento a Gaetano Donizzetti e là, senz'altro, si mettono a disputare tra loro e poi si lanciano una sfida, si propongono cioè d'andare in campagna lì presso, a Clusone, dove si tiene una fiera, ognuno per conto proprio, come se non si fossero mai visti, e di ritornare poi la sera, lì daccapo, innanzi al monumento di Donizzetti, recando ciascuno le fugaci e particolari impressioni della gita per metterle a paragone. Invece di discorrere criticamente della natura, delle intenzioni, del sapore dell'umorismo antico e del moderno, il Cantoni in questa novella, riferisce vivacemente, in un dialogo brioso, le impres-

(1) Vedi su lui il mio saggio *Un critico fantastico* nel vol. *Arte e scienza* (Roma, W. Modes ed. 1908).

(2) Il Cantoni chiama propriamente questo suo lavoro *grottesco,* forse per la contaminazione dell'elemento fantastico con la critica.

sioni del vecchio gioviale e dell'ometto circospetto raccolte alla fiera di Clusone. Quelle del primo avrebbero potuto essere argomento d'una novella del Boccaccio, del Firenzuola, del Bandello; i comenti e le variazioni sentimentali dell'altro hanno invece il sapore di quelle dello Sterne nel *Sentimental Journey* o del Heine nei *Reisebilder*. Il Cantoni, perdiligendo la natura ingenua e schietta, terrebbe nella disputa dalla parte del vecchio rubicondo, se non fosse costretto a riconoscere ch'esso ha voluto rimanere tal quale assai più che non lo comportassero gli anni e che è volgaruccio e spesso vergognosamente sensuale; ma poi, sentendo anche in sè il dissidio che tiene scissa e sdoppiata l'anima di quell'altro, dell'ometto smilzo, lo fa mordere dal vecchio con aspre parole:

« — A forza di ripetere continuamente che tu sembri sorriso e che sei dolore... n'è venuto che oramai non si sa più nè che cosa veramente tu sembri, nè che cosa veramente tu sia... Se tu ti potessi vedere, non capiresti, come me, se tu abbia più voglia di piangere o di sorridere.

— Adesso è vero, gli risponde l'*Humour moderno*. — Perchè adesso penso solamente che voi vi siete fermato a mezza via. Al vostro tempo le gioje e le angustie della vita avevano due forme o almeno due parvenze più semplici e molto dissimili fra di loro, e niente più facile che sceverare le une dalle altre per poi rialzare le prime a danno delle seconde, o viceversa; ma dopo, cioè al tempo mio, è sopravvenuta la critica e felice notte; s'è brancolato molto tempo a non sapere nè che cosa fosse il meglio, nè che cosa fosse il peggio, finchè principiarono ad apparire, dopo essere stati così gran tempo assai nascosti, i lati *dolorosi* della gioja e

i lati *risibili* del dolore umano. Anche gli antichi solevano sostenere che il piacere non era altro che la cessazione del dolore e che il dolore stesso, ben esaminato, non era punto il male; ma le sostenevano sul serio queste belle cose: come dire che non ne erano niente penetrati; adesso invece è venuto pur troppo il tempo mio e si ripete, aimè, quasi ridendo, cioè con la più profonda persuasione, che i due suddetti elementi, attaccati da poco in qua alla gioja e al dolore, hanno assunto aspetti così incerti e così trascolorati che non si possono più, nonchè separare, nemmeno distinguere. Ne è venuto che i miei contemporanei non sanno ora più essere nè ben contenti, nè bene malcontenti mai, e che voi solo non bastate più nè a far fermentare il misurato sollazzo dei primi e nè a divergere le sofistiche tremerelle dei secondi. Ci voglio io, che mescolo tutto scientemente, per fare svanire da una parte quanto più posso ingannevoli miraggi e per limare dall'altra quante più trovo superflue asperità. Vivo di espedienti e di cuscinetti, io...

— Bella vita! — esclama il vecchio.

E l'ometto smilzo sèguita:

— ...per arrivare possibilmente ad uno stato intermedio che rappresenti come la sostanza grigia dell'umana sensibilità. Si sente troppo adesso, come troppo s'è riso a ufo ed a credenza in altri tempi: urge però che il pensiero regga le briglie alla più incomposta manifestazione del sentimento... Rimpiango sempre di non aver potuto ereditare le vostre illusioni, e mi rallegro nello stesso tempo di trovarmi di qua dal fosso, bene agguerrito contro alle insidie delle illusioni stesse! O che avete? Perchè mi affisate a codesto modo?

— Penso, — risponde il vecchio, — che se vuoi

proprio aver due anime in una, fai molto bene a non assumere la famosa guardatura di quel vedovo innamorato, che a sinistra piangeva la morta e a destra faceva l'occhietto alla viva. Tu invece vuoi piangere e far l'occhietto insieme, da tutte due le parti, come dire che non ci si capisce più nulla ».

Come nel dramma romantico che i due bravi berghesi Dupuis e Cotonet vedevano: « vêtu de blanc et de noir, riant d'un oeil et pleurant de l'autre ».

Ma abbiamo confusione anche qui. In fondo, il Cantoni viene a dire sott'altra forma quello stesso che avevano detto il Richter e il Leopardi. Se non che, egli chiama anche *humour* quello che gli altri due avevano chiamato comico classico e ridicolo antico. Il Richter — tedesco — tesse però l'elogio del comico romantico o *humour* moderno, e vitupera come grossolano e volgare il comico classico; mentre il Cantoni, come il Leopardi — da buon italiano — lo difende, pur riconoscendo che la taccia di vergognosa sensualità non sia affatto immeritata. Ma anche per lui l'*humour* moderno non è altro che una sofisticazione dell'antico. « Via, ho idea, — gli dice infatti l'*Humour classico,* — che si sia fatto sempre senza di te, ovvero che tu non sia altro che la parte peggiore di me medesimo, la quale abbia messo cresta per impertinenza, come ora usa. E' un gran dire però che non s'abbia mai a conoscersi bene da sè soli! Tu mi sei certo scivolato di sotto ed io non me ne sono avvisto ».

Ora, è vero questo? Ciò che il Cantoni chiama *Humour classico* è proprio *humour?* o non incorre il Cantoni per un verso nello stesso errore in cui incorse già per l'altro il Leopardi, confondendo

cioè con l'*esprit* francese tutto il ridicolo moderno? Più propriamente: ciò che il Cantoni chiama *humour classico*, non sarebbe l'umorismo inteso in un senso molto più largo, nel quale sian comprese la burla, la baja, la facezia, tutto il comico in somma nelle sue varie espressioni?

Qui è il nodo vero della questione.

Non c'entra la diversità dell'arte antica dalla moderna, come non c'entrano le speciali prerogative di questa o di quella razza. Si tratta di vedere in che senso si debba considerar l'umorismo, se nel senso largo che comunemente ed erroneamente gli si suol dare, e ne troveremo allora in gran copia così presso le letterature antiche come presso le moderne, d'ogni nazione; o se in un senso più ristretto e più proprio, e ne troveremo allora parimenti, ma in molto minor copia, anzi in pochissime espressioni eccezionali, così presso gli antichi come presso i moderni, d'ogni nazione.

III.

Distinzioni sommarie

Nel Cap. VIII del libro *Notes sur l'Angleterre* il Taine, com'è noto, si provò a comparare l'*esprit* francese e quello inglese. « Non deve dirsi che essi (*gl'Inglesi*) non abbiano spirito, — scrisse il Taine, — ne hanno uno per conto loro, in verità poco gradevole, ma affatto originale, di sapor forte e pungente e anche un po' amaro, come le lor bevande nazionali. Lo chamano *humour;* e, in generale, è la facezia di chi, scherzando, serba un'aria grave. Questa facezia abbonda negli scritti di Swift, di Fielding, di Sterne, di Dickens, di Thackeray, di Sidney-Smith; sotto quest'aspetto, il *Libro degli Snobs* e le *Lettere di Peter Plymley* son capolavori. Se ne trova anche molto, della qualità più indigena e più aspra, in Carlyle. Essa confina ora con la caricatura buffonesca, ora col sarcasmo meditato; scuote rudemente i nervi, o s'affonda e prende stanza nella memoria. E' un'opera dell'immaginazione stramba o dell'indignazione concentrata. Si piace nei contrasti stridenti, nei travestimenti impreveduti. Para la follìa con gli abiti della ragione o la ragione con gli abiti del-

la follìa. Arrigo Heine, Aristofane, Rabelais e talvolta Montesquieu, fuori dell'Inghilterra, sono quelli che ne hanno in più larga dose. Ma pur si deve in questi tre ultimi sottrarre un elemento straniero, la *estrosità* francese, la gioja, la gajezza, quella specie di buon vino che non si vendemmia se non nei paesi del sole. Nello stato insulare e puro, essa lascia sempre, in fine, un sapor di aceto.

Chi scherza così è di raro benevolo e non è mai lieto, sente e tradisce fortemente le dissonanze della vita. E non ne gode; in fondo anzi ne soffre e se ne irrita. Per studiar minuziosamente un grottesco, per prolungar freddamente un'ironia, bisogna avere un sentimento continuo di tristezza e di collera. I saggi perfetti del genere si devono cercare nei grandi scrittori, ma il genere è talmente indigeno che si trova ogni giorno nella conversazione ordinaria, nella letteratura, nelle discussioni politiche, ed è la moneta corrente del *Punch* ».

La citazione è un po' troppo lunga; ma opportuna per chiarir parecchie cose.

Il Taine riesce a coglier bene la differenza generale tra la *plaisanterie* inglese e la francese, o meglio, il diverso umore dei due popoli. Ogni popolo ha il suo, con caratteri di distinzione sommaria. Ma, al solito, non bisogna andare tropp'oltre, non bisogna cioè prender questa distinzione sommaria come solido fondamento nel trattare d'un'espressione d'arte specialissima come la nostra.

Che diremmo di uno il quale dal sommario accertamento che vi son certi tratti fisionomici comuni per cui, così all'ingrosso, distinguiamo un Inglese da uno Spagnuolo, un Tedesco da un Ita-

liano, ecc., traesse la conseguenza che tutti quanti gl'Inglesi, per esempio, hanno gli stessi occhi, lo stesso naso, la stessa bocca?

Per intender bene quanto sia sommario questo modo di distinguere, chiudiamoci per un momento nei confini del nostro paese. Noi tutti, d'una data nazione, possiamo notar facilmente come e quanto la fisionomia dell'uno sia diversa da quella d'un altro. Ma questa osservazione, ovvia, facilissima per noi, riesce invece difficilissima a uno straniero, per il quale noi tutti avremo uno stesso aspetto generale.

Pensiamo a un gran bosco dove fossero parecchie famiglie di piante: querci, aceri, faggi, platani, pini, ecc. Sommariamente, a prima vista, noi distingueremo le varie famiglie dall'altezza del fusto, dalla diversa gradazione del verde, in somma dalla configurazione generale di ciascuna. Ma dobbiamo poi pensare che in ognuna di quelle famiglie non solo un albero è diverso dall'altro, un tronco dall'altro, un ramo dall'altro, una fronda dall'altra, ma che, fra tutta quella incommensurabile moltitudine di foglie, non ve ne sono due, due sole, identiche tra loro.

Ora, se si trattasse di giudicare di un'opera d'imaginazione collettiva, come sarebbe appunto un'epopea genuina, sorta viva e possente dalle leggende tradizionali primitive d'un popolo, ci potremmo in certa guisa contentare di quella sommaria distinzione. Non possiamo contentarcene più invece nel giudicar di opere che siano creazioni individuali, segnatamente poi se umoristiche.

Colto astrattamente il tipo dell'umore inglese, il Taine mette prima in un fascio Swift e Fielding e Sterne e Dickens e Thackeray e Sidney-Smith

e Carlyle, e vi accozza poi Heine, Aristofane, Rabelais, Montesquieu. Bel fascio! Dall'umorismo inteso nel senso più largo, come carattere comune, tipico modo di ridere di questo o di quel popolo, saltiamo a piè pari a considerar le singole e specialissime espressioni d'un umorismo, che non è più possibile intendere in quel senso largo, se non a patto di rinunziare assolutatmente alla critica: dico a quella critica che indaga e scopre tutte le singole differenze caratterisiche per cui l'espressione, e dunque l'arte, il modo d'essere, lo stile d'uno scrittore si distingue da quello dell'altro: lo Swift dal Fielding, lo Sterne dallo Swift e dal Fielding, il Dickens dallo Swift e dal Fielding e dallo Sterne e così via.

Le relazioni che questi scrittori umoristici inglese possono avere con l'umore nazionale sono affatto secondarie e superficiali come quelle che essi possono aver fra loro, e non hanno per la valutazione estetica importanza.

Quel che di comune possono aver tra loro questi scrittori non deriva dalla qualità dell'umore nazionale inglese, ma dal solo fatto ch'essi sono umoristi, ciascuno sì a suo modo, ma umoristi tutti veramente, scrittori cioè nei quali avviene quello speciale processo intimo e caratteristico da cui risulta l'espressione umoristica. E soltanto per questo, non Arrigo Heine e il Rabelais e il Montesquieu e basta, ma tutti i veri scrittori umoristici d'ogni tempo e d'ogni nazione possono andare a schiera con quelli. Non però Aristofane, nel quale quel processo non avviene affatto. In Aristofane non abbiamo veramente il contrasto, ma soltanto l'opposizione. Egli non è mai tenuto tra il sì e il no; egli non vede che le ragioni sue, ed è per il no,

testardamente, contro ogni novità, cioè contro la retorica, che crea demagoghi, contro la musica nuova, che, cangiando i modi antichi e consacrati, rimuove le basi dell'educazione e dello Stato, contro la tragedia d'Euripide, che snerva i caratteri e corrompe i costumi, contro la filosofia di Socrate, che non può produrre che spiriti indocili e atei, ecc. Alcune sue commedie son come le favole che scriverebbe la volpe, in risposta a quelle che hanno scritto gli uomini calunniando le bestie. Gli uomini in esse ragionano e agiscono con la logica delle bestie, mentre nelle favole le bestie ragionano e agiscono con la logica degli uomini. Sono allegorie in un dramma fantastico, nel quale la burla è satira iperbolica, spietata (1). Aristofane ha uno scopo morale, e il suo non è mai dunque il mondo della fantasia pura. Nessuno studio della verosimiglianza: egli non se ne cura perchè si riferisce di continuo a cose e a persone vere: astrae iperbolicamente dalla realtà contingente e non crea una realtà fantastica, come, ad esempio, lo Swift. Umorista non è Aristofane, ma Socrate, come acutamente osserva Teodoro Lipps (2): Socrate che assiste alla rappresentazione delle *Nuvole* e ride con gli altri della derisione che fa di lui il poeta,, Socrate che « versteht den Standpunkt des Volksbewusstseinz, zu dessen Vertreter sich Aristophanes gemacht hat, und sieht darin etwas relativ Gutes und Vernünftiges. Er anerkennt eben damit das

(1) Vedi Jacques Denis, *La comedie greque,* vol I, chap. VI, Paris, Hachette et Cie. 1886, e la bella e dotta prefazione di Ettore Romagnoli alla sua impareggiabile traduzione delle commedie di A. (Torino, Bocca 1908).

(2) Teodor Lipps, *Komik und Humor,* eine psychologisch-ästhetische Untersuchung (Hamburg u. Leipzig, Voss 1898).

relative Recht derer, die seinen Kampf gegen das Volksbewusstsein verlachen. Damit erst wird sein Lache zum Mitlachen. Andererseits lacht er doch über die Lacher. Er thut es und kann es thun, weil er des höheren Rechtes und notwendigen Sieges seiner Anchauungen gewiss ist. Eben dieses Bewusstsein leuchtet durch sien Lachen, und lässt es in seiner Thorheit logisch berechtigt, in seiner Nichtigkeit sittlich erhaben erscheinen ». Socrate ha il sentimento del contrario; Aristofane, dunque, se mai, può esser considerato umorista soltanto se intendiamo l'umorismo nell'altro senso molto più largo, e per noi improprio, in cui siano compresi la burla, la baja, la facezia, la satira, la caricatura, tutto il comico insomma nelle sue varie espressioni. Ma in questo senso anche tanti e tant'altri scrittori faceti, burleschi, grotteschi, satirici, comici d'ogni tempo e d'ogni nazione dovrebbero esser considerati umoristi.

L'errore è sempre quello: de la distinzione sommaria.

Sono innegabili le diverse qualità delle varie razze, è innegabile che la *plaisanterie* francese non è l'inglese come non è l'italiana, la spagnuola, la tedesca, la russa, e via dicendo; innegabile che ogni popolo ha un suo proprio umore; l'errore comincia quando quest'umore, naturalmente mutabile nelle sue manifestazioni secondo i momenti e gli ambienti, è considerato, come comunemente il volgo suol fare, quale *umorismo;* oppure quando per considerazioni esteriori e sommarie si afferma sostanzialmente diverso negli antichi e nei moderni; e quando in fine, per il solo fatto che gli Inglesi chamarono *humour* questo loro umore nazionale, mentre gli altri popoli lo chiamarono altri-

menti, si viene a dire che soltanto gl'Inglesi hanno il vero e proprio *umorismo.*

Abbiamo già veduto che, molto prima che quel gruppo di scrittori inglesi del sec. XVIII si chiamasse degli *umoristi* (1), in Italia avevamo avuto e *umidi* e *umorosi* e *umoristi.* Questo, se si vuol discutere sul nome. Se si vuol poi discutere intorno alla cosa, è da osservare innanzi tutto che, intendendo in questo senso largo l'umorismo, tanti e tanti scrittori che noi chiamiamo burleschi o ironici o satirici o comici ecc., sarebbero chiamati umoristi dagli Inglesi, i quali sentirebbero in essi quel tal sapore che noi sentiamo nei loro scrittori e non sentiamo più nei nostri per quella particolarissima ragione, che con molto accorgimento fu messa in chiaro dal Pascoli. C'è, — disse il Pascoli, — in ogni lingua e letteratura un *quid* speciale e intraducibile, che pochi sanno percepire nella lingua e letteratura lor propria e avvertono, invece, senza difficoltà nelle altrui. Ogni lingua straniera, pur da noi non intesa, vi suona all'orecchio più, dirò, mirabilmente, che la vostra. Un racconto, una poesia, esotici, vi sembrano più belli, anche se mediocri, di molte belle cose nostrane; e tanto più, quanto più conservano di quell'essenza nazionale. Ora non crediate che la vostra lingua e letteratura non abbiano a fare il medesimo effetto negli altri che quelle altre in noi! »

Una prova di questo fatto si può avere in ciò che W. Roscoe scrisse nel cap. XVI, § 12 della sua

1) Vedi su esse le sei letture del Theckeray, *The english Humourists, of the eighteenth century* (Leipzig, Taucknitz, 1853). Sono: Swift Congreve Addison, Steele, Prior, Gay, Pope, Hogarth, Smollett, Fielding, Sterne, Goldsmith.

opera *Vita e pontificato di Leon X,* a proposito del Berni. Il Roscoe, inglese, e che perciò di quel che comunemente nel suo paese s'intende per *humour* doveva aver coscienza, scrisse che le facili composizione del Berni e del Bini e del Mauro, ecc. « non è improbabile che abbiano aperta la strada ad una simile *eccentricità di stile* in altri paesi » e che « in verità può concepirsi l'idea più caratteristica degli scritti del Berni e dei compagni e seguaci di lui col considerare esser quelli in versi facili e vivaci la stessa cosa, che sono le opere in prosa di Rabelais, di Cervantes e di Sterne ».

E non ci dà Antonio Panizzi, che lungamente visse in Inghilterra e degli scrittori nostri scrisse in inglese, una definizione dello stile del Berni, che risponde in gran parte a quella che il Nencioni poi volle dare dell'umorismo? « I precipui elementi dello stile del Berni — dice il Panizzi — sono: l'ingegno che non trova somiglianza tra oggetti distanti e la rapidità onde subitamente connette le idee più remote; il modo solenne onde allude ad avvenimenti ridicoli e proferisce un'assurdità: l'aria d'innocenza e d'ingenuità con che fa osservazioni piene d'accorgimento e conoscenza del mondo, *la peculiar bonarietà con che sembra riguardare con indulgenza... gli errori e le malvagità umane;* (1) la sottile ironia che egli adopera con tanta apparenza di semplicità e d'avversione all'acerbezza; la singolare schiettezza con che pare desideroso di scusare uomini e opere nello stesso momento che è tutto inteso a farne strazio ». A ogni modo, è certo che il Roscoe sentiva nel Berni

(1) Il Nencioni definisce l'umorismo « una naturale disposizione del cuore e della mente a osservare con simpatica indulgenza le contradizioni e le assurdità della vita ».

e negli altri nostri poeti *bajoni* lo stesso sapore che sentiva negli scrittori suoi connazionali dotati di *humour*.

E non lo sentiva forse il Byron nel nostro Pulci, di cui tradusse finanche il primo canto del *Morgante?* E lo stesso Sterne non lo sentiva finanche nel nostro Gian Carlo Passeroni (*Passeroni dabben'*, come lo chiamava il Parini), quel buon prete nizzardo che nel canto XVII, parte III del suo *Cicerone* ci fa sapere (str. 122ª):

> E già mi disse un chiaro letterato
> Inglese, che da questa mia stampita
> Il disegno, il modello avea cavato
> Di scrivere in più tomi la sua vita (1)
> E pien di gratitudine e d'amore
> Mi chiamava suo duce e precettore.

E, d'altro canto, non risente proprio per nulla degli scrittori francesi del *grand siècle* e anche da altri che non appartengono a questo, quel gruppo di umoristi inglesi di cui abbiamo or ora fatto parola?

Il Voltaire, parlando dello Swift nelle sue *Lettres sur les Anglais* dice: « Mr. Swift est Rabelais dans son bon sens et vivant en bonne compagnie. Il n'a pas, à la veritè, la gaîté du premier, mais il a tout la finesse, la raison, la choix, le bon goût qui manquent à nostre curé de Meudon (2). Ses vers sont d'un goût singulier et presque inimitable; la bonne plaisanterie est son partage en vers et en pros; mais pour le bien entendre, il faut faire un petit voyage dans son pays ».

---

(1) Allude alla *Vita e opinioni di Tristram Shandy*.

(2) Come suonano curiose queste lodi a uno scrittore inglese raffrontato con uno scrittore francese, dopo aver letto nel Taine la pagina su l'*esprit* francese e su l'inglese!

Dans son pays, va bene; ma c'è anche chi vuol dire che bisognerebbe far pure un piccolo viaggio alla luna in compagnia di Cyrano de Bergerac.

E chi metterà in dubbio l'azione del Voltaire e del Boileau sul Pope? E ricorderemo che il Lessing, accusando il Gottsched nelle sue *Lettere su la letteratura moderna,* dice che meglio sarebbe convenuta al gusto e al costume tedesco l'imitazione degli Inglesi, di Shakespeare, di Jonson, di Beaumont e Fletcher, anzi che quella dell'*infransiosato Addison.*

Ma una prova anche più chiara si può cavar dal fatto che, mentre nessuno di quelli che da noi si sono occupati di umorismo e, per un pregiudizio snobistico, lo hanno veduto soltanto in Inghilterra, si è mai sognato di chiamare umorista il Boccaccio per quelle molte sue novelle che ridono, umorista e anzi il primo degli umoristi è ritenuto invece in Inghilterra pe' suoi *Canterbury-Tales* il Chaucer.

Han voluto vedere nel poeta inglese, non — com'era giusto — il *quid* speciale della diversa lingua, un altro stile; ma, nello stile, una maggiore intimità, e dimostrar questa maggiore intimità innanzi tutto nell'ingegnoso pretesto de le novelle (il pellegrinaggio a Canterbury), nei ritratti dei pellegrini novellatori, segnatamente di quella indimenticabile, graziosissima Prioressa, Suor Eglantina, e di sir Thopas e della donna di Bath, poi nella rispondenza de le novelle ai caratteri di chi le racconta, o meglio, nel modo con cui le varie novelle, che il Chaucer non inventa, prendono colore e qualità dai pellegrini.

Ma questa che vuol parere un'osservazione profonda, è, invece, superficialissima, perchè si arresta soltanto alla cornice del quadro. La magnifica

opulenza dello stile boccaccesco, la copia e l'appariscenza della forma si possono forse da un canto considerare come esteriori e implicano forse dall'altro scarsezza d'intimità psicologica? Esaminiamo, sotto questo aspeto, a una a una le novelle, i caratteri dei singoli personaggi, lo svolgimento delle passioni, la dipintura minuta, spiccata, evidente della realtà, che sottintende una sottilissima analisi, una conoscenza profonda del cuore umano, e vedremo se il Boccaccio, segnatamente nell'arte di render verosimili certe avventure troppo strane, non supera di gran lunga il Chaucer.

Si è troppo abusato d'una osservazione, al solito sommaria, fatta da coloro che han studiato con soverchio amore delle cose altrui le relazioni trâ le letterature straniere e la nostra: la osservazione cioè che gli scrittori nostri abbiano dato sempre a tutto ciò che han tolto dagli stranieri una così detta maggior bellezza esteriore, una linea più composta e più armoniosa; e che gli stranieri, invece, abbiano dato a tutto ciò che han tolto dagli scrittori nostri una maggior bellezza interiore, un carattere più intimo e profondo.

Ora questo, se mai, può valere per certi scrittori nostri mediocri, da cui qualche sommo scrittore straniero abbia tolto questo o quell'argomento: può valere ad esempio per certi novellieri nostri, da cui lo Shakespeare cavò la favola per alcuni suoi drammi possenti. Non può valere per il Boccaccio e per il Chaucer. Bisogna invece considerare, in questo caso, che cosa uno scheletrico *fabliau francese* (ammesso che il Chaucer non abbia preso nulla direttamente dal Boccaccio) sia diventato ne le novelle dell'uno e dell'altro.

IV.

L'umorismo e la retorica

Giacomo Barzellotti, nel suo volume *Dal Rinascimento al Risorgimento* (1), seguendo i concetti e il sistema del Taine e anche qualche idea espressa dal Bonghi nelle *Lettere critiche,* e da un saggio di etologia della nostra cultura, inteso a ricercare la mutua dipendenza tra le disposizioni morali e sociali, gli abiti della mente, gl'istinti di razza del nostro popolo e le sue abitudini a concepire e ad esprimere il bello, passando a studiare *Il problema storico della prosa nella Letteratura italiana,* disse che uno dei pregiudizii nostri è « quello di presuporre che l'arte dello scrivere sia, solo o prima di tutto, un lavoro esterno di forma e di stile, mentre la forma stessa e lo stile, il cui studio è bensì essenziale allo scrivere, sono avanti a tutto, *un'opera intima di pensiero,* vale a dire una cosa che si può ottener bene se si prenda immediatamente e come un fine in sè, una cosa a cui non si giunge se non movendo da un'altra parte, cioè dal di dentro, dal pensiero, non dalla parola, dallo studio, dalla meditazione e dalla elaborazione profonda della materia, del soggetto e dell'idea ».

---

(1) Palermo, R. Sandron ed. 1904.

Ora questo pregiudizio, come si sa, fu quello de la Retorica, ch'era appunto una poetica intellettualistica, fondata tutta cioè su astrazioni, in base a un procedimento logico (1).

L'arte per essa era abito di operare secondo certi principii. E stabiliva secondo quali principii l'arte dovesse operare: principii universali, assoluti, come se l'opera d'arte fosse una conclusione da costruire al pari d'un ragionamento. Diceva: — « Così si è fatto; così si deve fare ». — Raccolti, come in un museo, tanti modelli di bellezza immutabile, ne imponeva la imitazione. Retorica e imitazione sono in fondo la stessa cosa.

E i danni che essa cagionò in ogni tempo alla letteratura sono senza dubbio, come ognun sa, incalcolabili.

Fondata sul pregiudizio della così detta *tradizione*, insegnava a imitare ciò che non si imita: lo stile, il carattere, la forma. Non intendenva che ogni forma dev'essere nè antica nè moderna, ma *unica*, quella cioè che è propria d'ogni singola opera d'arte e non può esser altra nè di altre opere, e che perciò non può nè deve esistere tradizione in arte.

Regolata com'era dalla ragione, vedeva da per tutto categorie e la letteratura come un casellario: per ogni casella, un cartellino. Tante categorie, tanti generi; e ogni genere aveva la sua forma prestabilita: quella e non altra.

E' vero che tante volte, poi, s'accomodava; ma darsi per vinta non voleva mai. Quando un poeta ribelle appioppava un calcio bene scolpito al ca-

---

(1) « La retorica corrisponde alla logica » — aveva già detto Aristotile (*Ret.* lib. I, c. 1).

sellario e creava a suo modo una forma nuova, i retori gli abbajavano dietro per un pezzo: ma poi, alla fine, se quella forma riusciva a imporsi, essi se la prendevano, la smontavano come una macchinetta, la scioglievano in un rapporto logico, la catalogavano, magari aggiungendo una nuova casella al casellario. Così avvenne, ad esempio, per il dramma storico di quel gran barbaro dello Shakespeare. Si diede per vinta la Retorica? No: dopo avere abbajato per un pezzo, prescrisse le norme per il dramma storico, accolto nel casellario. Ma è anche vero che questi cani, quanto s'abbattevano a un povero poeta indebolito di mente, ne facevano strazio e lo costringevano a tartassar la propria opera non condotta a puntino sul modello imposto alla imitazione forzata. Esempio: la *Conquistata* del Tasso.

La coltura, per la Retorica, non era la preparazione del terreno, la vanga, l'aratro, il sarchio, il concime, perchè il germe fecondo, il polline vitale, che un'aura propizia, in un momento felice, doveva far cadere in quel terreno vi mettesse salde radici e vi trovasse abbondante nutrimento e si sviluppasse vigoroso e solido e sorgesse senza stento, alto e possente nel desiderio del sole. No: la coltura, per la Retorica, consisteva nel piantar pali e nel vestirli di frasche. Gli alberi antichi, custoditi nella sua serra perdevano il loro verde, appassivano; e con le frondi morte, con le foglie ingiallite, coi fiori secchi essa insegnava a parar certi tronchi di idee senza radici nella vita.

Per la Retorica prima nasceva il pensiero, poi la forma. Il pensiero cioè non nasceva come Minerva armata dal cervello di Giove: nudo nasceva, poveretto; ed essa lo vestiva.

Il vestito era la forma.

La Retorica, in somma, era come un guardaroba: il guardaroba dell'eloquenza dove i pensieri nudi andavano a vestirsi. E gli abiti, in quel guardaroba, eran già belli e pronti, tagliati tutti su i modelli antichi, più o meno adorni, di stoffa umile o mezzana o magnifica, divisi in tante scansie, appesi alle grucce e custoditi dalla guardarobiera che si chiamava Convenienza. Questa assegnava gli abiti acconci ai pensieri che si presentavano ignudi.

— Vuoi essere un Idillio, tu? un Idillietto leggiadro e pettinato? Su, fammi sentire come sospiri: *Ahi lasso!* Oh, bravo. Hai letto Teocrito? hai letto Mosco? hai letto Bione? e di Virgilio le Bucoliche? Sì? Recita su, da bravo. Sei un pappagallino bene ammaestrato. Vieni qua.

Apriva la scansia, su la cui targa in cima si leggeva: *Idillii,* e ne traeva un grazioso abituccio di pastorello.

— E tu una Tragedia vorresti essere? Ma proprio proprio una Tragedia? E' cosa ardua, bada! Devi essere a un tempo grave e lesta, cara mia. In ventiquattr'ore, tutto finito. E ferma, veh! Sceglìti un luogo, e lì. Unità, unità, unità. Lo sai? Brava. Ma dimmi un po': ti scorre sangue reale per le vene? E hai studiato Eschilo, Sofocle, Euripide? Anche il buon Seneca? Brava. Vuoi uccidere i figli come Medea? il marito come Clitennestra? la madre come Oreste? Tu vuoi uccidere un tiranno come Bruto; ho capito; vieni qua.

Così i pensieri facevan da manichini alla forma-vestiario. Cioè la forma non era propriamente forma, ma *formazione*: non *nasceva,* si *faceva.* E si faceva secondo norme prestabilite: si componeva

esteriormente, come un oggetto. Era dunque artificio, non arte; copia, non creazione.

Ora si deve ad essa, senza dubbio, la scarsa intimità dello stile che si può notare in genere in tante opere della nostra letteratura; si deve ad essa se — per restringerci alla nostra indagine speciale — non pochi scrittori nostri che avrebbero avuto e anzi ebbero indubbiamente, come per tante testimonianze si può arguire, una spiccatissima disposizione all'umorismo, non riuscirono a manifestarla, a darle espressione, per rispettare appunto le leggi della composizione artistica.

L'umorismo, come vedremo, per il suo intimo, specioso, essenziale processo, inevitabilmente *scompone*, disordina, discorda; quando, comunemente, l'arte in genere, com'era insegnata dalla scuola, dalla retorica, era sopratutto *composizione* esteriore, accordo logicamente ordinato (1). E si può ve-

(1) Il Croce, in una recensione sulla prima edizione di questo mio saggio, nel VII volume di *Critica*, ha voluto credere ch'io, dicendo così, contrapponessi arte e umorismo e affermassi che umorismo è l'opposto dell'arte, perchè questa compone e quello scompone. Veda il lettore intelligente se è lecito e giusto argomentare dalle mie parole una così recisa e assoluta contrapposizione o opposizione; se è lecito e giusto, dopo aver con molta leggerezza e senz'alcun fondamento argomentato così, aggiungere come fa il Croce: « Ma, forse, la parola è andata di là dal pensiero del P., il quale non voleva già dire che l'umorismo non sia arte, ma piuttosto che sia un genere d'arte, che si distingue dagli altri generi d'arte o dal complesso di essi ». Ritornerò su questo appunto più oltre, quando tratterò della speciale attività della riflessione nella concezione dell'opera umoristica. Mi contenterò qui per ora di rispondere al Croce, ch'egli fa — non so se volutamente o no — una confusione tra i così detti « generi letterarii » come li intendeva la retorica, la cui eliminazione è da accettare, con quelle distinzioni, che non solo sono legittime, ma anche necessarie tra le varie espressioni, quando non si voglia confondere l'una con l'altra, abolendo ogni critica, per concludere filosoficamente che tutte sono arte e che ciascuna come arte non si può distinguere dalla restante arte. L'umo-

der difatti che tanto quegli scrittori nostri che si sogliono chiamare umoristi, quanto quegli altri che sono veramente e propriamente tali, o son di popolo o popolareggianti, lontani cioè dalla scuola, o son ribelli alla Retorica, cioè alle leggi esterne della tradizionale educazione letteraria. Si può vedere, infine, che quando questa tradizionale educazione letteraria fu spezzata, quando il giogo della poetica intellettualistica del classicismo fu infranto dall'irrompere del sentimento e della volontà, che caratterizza il movimento romantico, quegli scrittori che avevano una natural disposizione all'umorismo la espressero nelle loro opere, non per imitazione, ma spontaneamente.

Alessandro D'Ancona in quel suo studio su Cecco Angiolieri, da cui abbiamo preso le mosse, volle scorgere i caratteri del vero umorismo nella poesia di questo nostro bizzarro poeta del sec. XIII. Ora questo, no, veramente. L'esempio dell'Angiolieri può giovarci per chiarire quanto abbiamo detto or ora e non per altro. Io ho già dimostrato

---

rismo non è un « genere letterario », come *poema*, *commedia*, *romanzo*, *novella*, e via dicendo: tanto vero che ognuno di questi componimenti letterarii può essere o non essere umoristico. L'umorismo è qualità d'espressione, che non è possibile negare per il solo fatto che ogni espressione è arte e come arte non distinguibile dalla restante arte. La molta preparazione filosofica (la mia, si sa, è pochissima) ha condotto il Croce a questa edificante conclusione. Si può sì parlare di questo o di quell'umorista; egli, filosoficamente, non ha nulla in contrario; ma guai a parlar dell'umorismo! Subito la filosofia del Croce diventa un formidabile cancello di ferro, che è vano scrollare. Non si passa! Ma che c'è dietro quel cancello? Niente. Questa sola equazione: *intuizione = espressione*, e l'affermazione che è impossibile distinguere arte da non arte, l'intuizione artistica da intuizione comune. Ah, va bene! Non vi pare che si possa benissimo passar davanti a questo cancello chiuso, senza neanche voltarci a guardarlo?

altrove (1) che i caretteri del *vero* umorismo mancano assolutamente all'Angiolieri, come gli mancano pur quelli ritenuti tali dal D'Ancona. La parola *malinconia* in Cecco, ad esempio, se non ha più il senso originario che aveva nel latino di Cicerone e di Plinio, è pur lontanissima dal significare quella delicata affezione o passion d'animo che intendiamo noi: malinconia per Cecco significa sempre non aver denari da scialacquare, non tener la Becchina a sua posta, aspettare invano che il padre vecchissimo e ricco si muoja

> ed e' morrà quando il mar sarà sicco
> si ll' à dio fatto per mio strazio sano!

Un certo verso che il D'Ancona chiama singhiozzante e che cita per ultimo a concludere che ogni sforzo che il poeta faccia per liberarsi della malinconia gli riesce inutile:

> con gran malinconia sempre istò,

non ha affatto il carattere compendioso, nè il valore espressivo che il D'Ancona gli vuole attribuire. Il contrasto, quel che *par sorriso ed è dolore,* in Cecco in somma non c'è mai. A provarlo, il D'Ancona cita anche qui due versi, staccandoli da tutto il resto e dando ad essi un valore espressivo che non hanno:

> Però malinconia non prenderaggio
> anzi m'allegrerò del mi' tormento.

Segue in fatti a questi due versi una terzina, che non solo spiega l'apparente contrasto, ma lo distrugge affatto. Cecco non prenderà malinconia,

(1) Vedi il mio volume *Arte e Scienza* (Roma W. Modes ed. 1908 *I sonetti di Cecco Angiolieri.*

anzi s'allegrerà del suo tormento, perchè ha udito dire a un uomo saggio:

> che ven un dì che val per più di cento.

E il dì sarà quello de la morte del padre, che gli permetterà di *far gavazze*, come allude in un altro sonetto:

> Sed i' credesse vivar un dì solo
> più di colui che mi fa vivar tristo,
> assa' di volte ringrazere' Cristo...

Questo giorno ha pur da venire: bisognerà aspettarlo con pazienza, perchè:

> l'uom non può sua ventura prolungare
> nè far più brieve c'ordinato sia;
> ond' i' mi credo tener questa via
> di lasciar la natura lavorare
> e di guardarmi, s'io 'l potrò fare
> che non m'accolga più malinconia,
> ch' i' posso dir che per la mia follia
> i' ò perduto assai buon sollazzare.
> Anche che troppo tardi mi n'avveggio
> non lascerò ch' i' non prenda conforto,
> c'a far d'un danno due sarebbe peggio.
> Ond'i' mi allegro e aspetto buon porto,
> ta' cose nascer ciascun giorno veggio,
> che 'n dì di vita (mia) non m'isconforto.

Sul valore della parola malinconia, tante volte ripetuta da Cecco, non è possibile farsi, come il D'Ancona ha voluto farsi, alcuna illusione. Cecco non s'*allegra* mai veramente del suo *tormento*, sì lo riveste d'una forma arguta e vivace, la quale per me, spesso, più che per intenzione burlesca o satirica, proviene dalla sua natura paesana, ed è affatto popolare senese.

Tutto il popolo toscano, che meritamente si vanta il più arguto d'Italia, volendo anche oggidì

narrare le sue sventure e le sue afflizioni, esprimere gli odii suoi e i suoi amori, manifestar lo sdegno o il rimprovero o un desiderio, non usa una forma diversa. In genere, colorir comicamente la frase è virtù nel popolo spontanea, nativa. Il Belli, per esempio, non vuol tradurre in romanesco per Luigi Luciano Bonaparte il vangelo di San Matteo, perchè la lingua della plebe è *buffona* e «appena riuscirebbe ad altro che ad una irriverenza verso i sacri volumi» (1). Qui abbiamo, in somma, l'ironia, cioè quella tal contradizione fittizia tra quel che si dice e quel che si vuole sia inteso. Il contrasto non è nel sentimento, è solo verbale.

Dobbiamo, dunque, da un canto tener conto di questo generale umore del popolo, di questa lingua buffona della plebe, e dall'altro intender l'umorismo in quel senso largo e improprio, se vogliamo includere tra gli umoristi Cecco Angiolieri, e non Cecco Angiolieri soltanto, allora, ma tutto quel gruppo di poeti toscani, non di scuola, ma di popolo, pieni di naturalezza nell'arte loro non ancora ben sicura, nel cui petto per prima si ridesta o di dolce voglia o per casi reali, per sentimenti veri, un'anima di canto umano, tra le insulse sconsolanti scimierie dei poeti per distrazione o per sollazzo o per moda o per galanteria, tra i bisticci pur che siano della scuola provenzaleggiante: di quei poeti in fine, ne' cui versi, per dirla col Bartoli, è l'annunzio del carattere realistico che assumeranno le nostre lettere.

Son toscani, questi poeti, e in Toscana segnatamente troveremo queste espressioni così dette

(1) Vedi Morandi, *Prefaz. ai sonetti romaneschi del Belli* (Città di Castello, Lapi, Vol. I, 1889).

umoristiche in senso largo: in Toscana, e nella non scarsa letteratura nostra dialettale. Perchè? Perchè l'umorismo ha sopratutto bisogno d'intimità di stile, la quale fu sempre da noi ostacolata dalla preoccupazione della forma, da tutte quelle questioni retoriche che si fecero sempre da noi intorno alla lingua. L'umorismo ha bisogno del più vivace, libero, spontaneo e immediato movimento della lingua, movimento che si può avere sol quando la forma a volta a volta si crea. Ora la retorica insegnava, non a *crear* la forma, ma ad *imitarla,* a comporla esteriormente; insegnava a cercar la lingua fuori, come un oggetto, e naturalmente nessuno riusciva a trovarla se non nei libri, in quei libri che essa aveva imposti come modelli, come testi. Ma che movimento si poteva imprimere a questa lingua esteriore, fissata, mummificata, a questa forma non creata a volta a volta, ma imitata, studiata, composta?

Il movimento è nella lingua viva e nella forma che si crea. E l'umorismo che non può farne a meno, (sia nel senso largo, sia nel suo proprio senso) lo troveremo — ripeto — nelle espressioni dialettali, nella poesia macaronica e negli scrittori ribelli alla retorica.

C'è bisogno d'intendersi su questa *creazione* della forma, cioè su le reazioni tra la lingua e lo stile? Avvertiva acutamente lo Schleiermacher nelle sue *Vorles. üb. Aesth.* che l'artista adopera strumenti che di lor natura non son fatti per l'individuale, ma per l'universale: tale il linguaggio. L'artista, il poeta, deve cavar dalla lingua l'individuale, cioè appunto lo stile. La lingua è conoscenza, è oggettivazione. In questo senso è *creazione* di forma: è, cioè, la larva della parola in noi investita e animata dal nostro particolar sen-

timento e mossa da una nostra particolar volontà. Non dunque creazione ex nihilo. La fantasia non crea nel senso rigoroso della parola, non produce cioè forme genuinamente nuove. Se, in fatti, esaminiamo anche i rabeschi più capricciosi, i grotteschi più strani, i centauri, le sfingi, i mostri alati, vi troveremo sempre, più o meno alterate per le loro combinazioni, immagini rispondenti a sensazioni reali.

Ebbene, una forma, press'a poco, o meglio, in un certo senso corrispondente al grottesco nelle arti figurative troviamo nell'arte della parola, ed è appunto lo stil macaronico: creazione arbitraria, contaminazione mostruosa di diversi elementi del materiale conoscitivo.

E avvertiamo che esso sorse appunto come ribellione e come derisione, e che non fu solo, che ebbe cioè a compagni altri linguaggi burleschi, fittizii. « Il dialetto sprezzato — notava Giovanni Zannoni, illustrando *I precursori di Merlin Cocai* (1) — volle insinuarsi malignamente nel latino per sfregiare la togata lingua dei dotti e quello che era stato un elemento parziale della satira popolare e gogliardica divenne elemento massimo; volle mostrare la propria flessibilità, quando il volgare ancora accademico, grave, impacciato non poteva piegarsi a tutte le esigenze dell'umorismo, e ad un tratto formò una nuova maniera di sogghigno. In tal modo, da due cause contrarie ebbe origine il linguaggio macaronico che fu la più grossa e fragorosa risata del risorgimento, la beffa più atroce al classicismo e che, pure involontariamente, giovò tanto al definitivo trionfo del volgare ».

(1) Città di Castello, Lapi ed., 1888.

Ma quanti furono questi scrittori ribelli? pochi o molti? pochi ahimè, perchè il maggior numero è sempre dei mediocri: *servum pecus*. Il Barzellotti riconosce che « un primo moto di originalità e di feconda spontaneità creatrice » si era fatto « nella mente e nella vita degli Italiani durante i secoli decimoterzo e decimoquarto »; ma poi dice « tutti o quasi tutti gli *umanisti* avere interrotto con l'imitazione e la ripetizione degli antichi quel primo moto d'originalità ».

Ora questa a noi sembra un'altra di quelle considerazioni molto sommarie, che abbiamo deplorato più su, considerazione che s'accorda con altre simili su la *scettica indifferenza,* ad esempio, su la *pagana serenità,* su la *mortificazione delle energie individuali,* su la *mancanza d'aspirazioni,* sul *riposo nelle forme e nel senso,* ecc., ecc., del nostro grande rinascimento, come se il culto dell'antichità non fosse stato già di per sè un'idealità grande, tanto grande che illuminò tutto il mondo, il riacquisto d'un patrimonio che si fece fruttare sapientemente e produsse opere immortali, e come se esso non fosse venuto anzi a tempo a riempire il vuoto d'idealità cadute o cadenti; come se insieme con quattro o cinque dotti aridi e vacui non ce ne fossero stati tant'altri pieni di vita e d'ardire, nel cui latino palpitano e vibrano le energie tutte della lingua italiana; come se per entro al *Facetiarum libellus unicus* di Poggio, per esempio, non spirassero aure nuove (1); come se il

(1) Quanti spunti di vero e proprio umorismo in Poggio! Basterà ricordare il patto di quel buon'uomo col cantastorie di piazza per differir la morte di Ettore, che tanto lo addolorava; la risposta di quel cardinal di Spagna ai soldati della Santa Sede: « Ancora non ho fame »; la disperazione di quel bandito per la goccia di latte venutagli in gola durante la quaresima, ecc. ecc.

Valla fosse soltanto autore del trattato *Elegantiarum latinae linguae;* come se nel Pontano e nel Poliziano e in tanti altri non fosse così intero e fresco il sentimento della realtà, che il Poliziano poi, componendo in volgare, potè aver tutte le grazie ingenue d'un poeta popolare. E sotto questo mondo dei dotti, così sommariamente considerato, non c'era forse il popolo? E si può dire, d'altro canto, che i nostri poeti cavallereschi, ad esempio, diedero solamente una maggior bellezza esteriore, una linea più composta, più armoniosa alla materia romanzesca, se da capo a fondo la ricrearono con la fantasia? Altro che bellezza esteriore!

Si è troppo ripetuto, e con troppa leggerezza, che nell'indole della nostra gente predomini l'intelletto più che il sentimento e la volontà, cioè la parte obiettiva più che la subiettiva dello spirito, donde il carattere dell'arte nostra più intellettualistica che sentimentale, più esteriore che interiore.

L'equivoco qui è fondato nell'ignoranza del procedimento di quell'attività creatrice dello spirito, che si chiama fantasia: ignoranza che era fondamentale nella Retorica. L'artista deve sentire la propria opera com'essa si sente e volerla com'essa si vuole. Avere un fine e una volontà esteriori, vuol dire uscire dall'arte.

E ne escono difatti quanti s'ostinano a ripetere che l'arte nostra del rinascimento fu splendida di fuori e vuota di dentro. Vuota in che senso? Nel senso che non ebbe volontà e fini oltre a sè stessa? Ma questo fu un pregio e non un difetto. O, se no, bisognerebbe dimostrare che fu arte falsa, cioè artificio. Si può dimostrar questo? Sì, certamen-

te, se prendiamo i mediocri, gli schiavi della retorica, la quale insegnava appunto l'artificio, la copia! Ma perchè dobbiamo prendere i mediocri? perchè dobbiam guardare così taineamente all'ingrosso, senza distinguere? Arte falsa, quella dell'Ariosto?

Buttando via in un fascio i mediocri, e affrontando i veri poeti, ci accorgeremo subito di fare una questione di contenuto e non di forma, una questione dunque estranea all'arte. Ma questo stesso contenuto, che fa tanto dispetto, come fu assunto dai poeti veri, da coloro che ebbero innegabilmente uno stile, e dunque originalità e intimità? Non c'è proprio nulla che riempia il vuoto che ci si vuol sentire? Non c'è l'ironia di questi poeti? E perchè non si vuol riconoscere il valore positivo, sottinteso, di questa ironia? *Itali rident,* sì, ma con questo riso si cacciò il Medio-evo; e quanto fiele sotto a questo riso! E che ha di diverso questo riso in Erasmo di Rotterdam, in Ulrico di Hütten? Perchè si disconosce soltanto nei nostri questo valore positivo dell'ironia e si riconosce invece negli stranieri? si disconosce in Pulci e nel Folengo per esempio, e si riconosce in Rabelais? Forse perchè questi ebbe l'accortezza d'invitare i lettori a imitare il cane innanzi all'osso, e quegli altri no? « ... Vites-vous oncques chiens rencontrans quelque os médullaire? C'est, comme Platon dit (lib. II *De Rep.*), la bête du monde plus philosophe. Si vû l'avez, vous avez pû noter de quelle dévotion il le tient, de quelle prudence il l'entomme, de quelle affection il le brise et de quelle diligence il le succe. Qui l'induit à ce faire? Quel est l'espoir de son éture? Quel bien prétend-il? Rien plus sinon qu'un peu de moüelle ».

E l'osso gettato dal Rabelais ai critici è stato difatti spiato con devozione, preso con cura, tenuto con fervore, scalfito con prudenza, spezzato con affetto e succhiato con diligenza. E perchè non così quelli del Pulci e del Folengo? (1) Ma ogni qual volta si butta un osso a un critico si deve dunque dire: — Bada, c'è dentro il midollo? — o far che questo midollo si mostri un tantino da qualche parte fuori dell'osso? Ma tanto più pregevole è un'opera d'arte, quanto maggiore è l'assorbimento della volontà e del fine nella creazione artistica. Questo maggiore assorbimento rischia di parere indifferenza verso gli ideali della vita a chi consideri le opere con criterii estranei all'arte, e le opere d'arte superficialmente; ma — a prescindere che gl'ideali della vita, per sè stessi, non hanno nulla da vedere con l'arte, che dev'essere creazione spontanea e indipendente — pure quell'indifferenza, in fondo, non c'è, perchè altrimenti non ci sarebbe neppure l'ironia. Se l'ironia c'è, ed è innegabile, non cè l'indifferenza, di cui tanto s'è parlato.

Piuttosto dove dirsi che questa ironia non riesce se non di rado a drammatizzarsi comicamente, come avviene nei veri umoristi: resta quasi sempre comica senza dramma, e dunque facezia, burla, caricatura più o men grottesca. Lo stesso però avviene in Rabelais:

> Mieulx est de ris que des larmes excipre:
> Pour ce que rire est le propre de l'homm.

(1) Vedi sul Pulci il libro di Attilio Momigliano *L'indole e il riso di* L. P. (Rocca S. Casciano, Cappelli, 1907), da cui però in gran parte io dissento, come dirò appresso; e quel che dicono del Folengo il De Sanctis nella sua *Storia d. lett. ital.* cap. XVI, il Canello nel suo *Cinquecento* e gli studii dello Zumbini e dello Zannoni.

E Alcofibras Nasier è *condamné en Sorbonne pour les faceties de haute graisse qui caracterisent son livre.* Che hanno di più o di diverso queste *faceties de haute graisse* di quelle del Pulci e del Folengo e del Berni? Rileggiamo con questo intento il *Morgante Maggiore* e il *Baldus* e poi *La vie de Gargantua* e *Les faits et les dits héroïques du bon Pantagruel roi des Dipsodes,* e ci salteranno agli occhi a ogni passo la parentela spirituale innegabile, le innegabili derivazioni.

E rileggiamo il Berni. Lasciando anche da parte le 18 stanze a principio del canto XX del *Rifacimento* dell'Orlando Innamorato e l'opuscolo del Vergerio sul protestantesimo del Berni e tutte le altre riflessioni filosofiche, sociali e politiche sparse qua e là nel *Rifacimento* stesso; lasciando da parte il *Dialogo contro i poeti* e le parodie del Petrarca in derisione dei petrarchisti, e l'invettiva famosa: *Nel tempo che fu fatto papa Adriano VI* e i sonetti contro Clemente VII:

> Il papa non fa altro che mangiare,
> Il papa non fa altro che dormire;

e tutti gli altri sonetti contro a preti e abati, e anche quel sonetto che comincia:

> Poichè da voi, signor, m'è pur vietato
> Che dir le vere mie ragion non possa,
> Per consumarmi le midolle e l'ossa
> Con questo nuovo strazio e non usato; (1)

e lasciando anche da parte il capitolo in lode di Aristotile (che *non affetta il favellar toscano*) dedicato a Messer Pietro Buffetto cuoco; spigoglia-

(1) Si legga a questo proposito quel che dice il Graf nel suo aureo libro *Attraverso il Cinquecento* su le condizioni del letterato nel sec. XVI.

mo proprio in quei capitoli che pajono i più frivoli e spigoliamo nelle lettere del Berni. A Messer Latino Juvenale scrive: « Ecco il Valerio mi riprende, e dice ch'io farei bene a lasciare andar queste baje e a rivolgere i miei pensieri a miglior parte; che maledetto sia egli, e chi sente talmente seco. Che penitenza è la mia, a dare ad intendere al mondo che questo si debbe piuttosto imputare alla mia disgrazia che ad alcuna elezione? Io non ho comprato a contanti questo tormento, nè me lo sono andato cercando a posta per far ridere la gente del fatto mio: che non se ne ridon però se non gli scempi ». E a Monsignor Cornaro scrive: « Ma che la natura e la fortuna mi ha fatto tale, dico, asciutto di parole e poco cerimonioso, e per ristoro intrigato in servitù ». In un'altra lettera confessa: « Io, spinto dalla furia del dolore, sono ricorso al rimedio della poesia ». Egli si governa, come dice in una poesia, *a volte di cervello,* e a Messer Agnolo Divizio scrive: « conciossiachè alla giornata io operi e faccia tutte le mie azioni. Che si cava di questo mondo finalmente altro che 'l contentarsi *o almeno cercare di contentarsi?* ».

Ciascun faccia secondo il suo cervello
Che non siam tutti d'una fantasia.

E a Giovan Francesco Bini: « Nondimeno ancora io sono stoico come voi, e lascio correre alla 'ngiù l'acqua di questo fiume ». In mezzo alla peste, allo stesso Divizio suo padrone, che andava fuggendo di qua e di là per paura, scrive: « Se ben son uomo, e come uomo tengo conto della vita, ho anche tanta grazia da Dio, che a luogo e tempo so non ne tener conto; ch'è anche cosa da uomo. Sicchè non mi dite pauroso, chè io sono piuttosto degno di esser chiamato temerario ». E

come uno stoico veramente fu in mezzo alla peste, ne vinse il terrore e riuscì ad acquistarne quel sentimento che vedremo esser fondamentale dell'umorismo, cioè il *sentimento del contrario*: l'ironia, nei due capitoli in lode della peste riesce a drammatizzarsi comicamente, e però va oltre alla facezia, oltre alla burla, oltre al comico. Nel flagello vede, come vedrà poi don Abbondio, la scopa, ma con ben altre riflessioni filosofiche.

Non fu mai malattia senza ricetta
La natura l'ha fatte tutt'e due
Ella imbratta le cose, ella le netta.

E la natura dopo aver trovato il bujo e le candele e aver fatto gli orecchi e le campane,

Trovò la peste perchè bisognava

bisognava perchè:

... a questo corpaccio del mondo
Che per esser maggior più feccia mena,
Bisogna spesso risciacquare il fondo.
E la natura che si sente piena
piglia una medicina di moria.

Ma la natura ha anche « forte del buffone » e il Berni sa bene avvertirne tutti i contrasti amari e le aspre dissonanze e riderne, rappresentandoli. In una lettera in versi al pittore Sebastiano del Piombo, parlando anche di Michelangelo, comune amico, dice:

Ad ogni modo è disonesto a dire,
Che voi che fate i legni e i sassi vivi,
Abbiate poi com'asini a morire.
Basta che vivon le querci e gli olivi,
I sorbi, le cornacchie, i cervi e i cani,
E mille animalacci più cáttivi.
Ma questi son ragionamenti vani,
Però lasciamli andar, chè non si dica
Che noi siam mammalucchi o luterani.

V

L'ironia comica nella poesia cavalleresca

Quando il Brunetière, su la *Revue des Deux Mondes* prima, (1) poi nel volume *Études critiques sur l'histoire de la litterature française,* (2) si scagliò contro l'erudizione contemporanea e la letteratura francese nel medio evo, a difender questa e quello sorsero, fieramente indignati, molti critici, segnatamente romanisti, e non soltanto della Francia.

Certo, la difesa dell'erudizione contemporanea sarebbe riuscita molto più efficace, se i difensori non si fossero da un canto lasciati andare per ripicco a dire ogni sorta di villanie contro la critica estetica, e non si fossero, dall'altro, provati a difendere con troppo zelo anche le bellezze della poesia medievale, epica e cavalleresca, della Francia.

Ricordo, fra le altre, la difesa di Cr. Nyrop, nella sua *Storia dell'Epopea francese nel M. E.,* (3) per la ingenua speciosità degli argomenti.

---

(1) 1879, III, p. 620 e segg.

(2) Paris, 1880.

(3) Trad. del Gorra (Torino, Loescher, 1888). Vedt Lib. III cap. III *(Valore dell'Epopea).*

« Si è fatto un rimprovero ai poemi dicendo che sono rozzi e ruvidi e che i personaggi che vi agiscono non possono pretendere al nome di eroe, poichè tutto il loro sforzo non tende ad altro che ad *uccidere* ». — Ebbene, da questa accusa di rozzezza, di ruvidità, di crudeltà, come difendeva egli i poemi? Non li difendeva affatto: « Si concederà volentieri, — egli dice anzi, — che in molti poemi si cantano e celebrano cose le quali, osservate dal punto di vista del nostro tempo, non possono chiamarsi altro che crudeltà, abominevoli e bestiali crudeltà, e che gli eroi spesso sfogano la loro ira in modo inumano sopra coloro che per mala ventura sono venuti in loro potere ». Cita alcuni esempii e quindi, a mo' di scusa, soggiunge: « ma il Medio Evo non era — osservato cogli occhi del nostro tempo — neppure differente; l'antico poema francese non si è certamente reso colpevole di nessuna esagerazione, poichè la storia ha conservato memoria di molte simili crudeltà ».

Bella scusa, la fedeltà storica, di fronte all'estimativa estetica! Ma anche la crudeltà più atroce, come tutto, può essere argomento d'arte; e crudelissimo si dimostra Achille nel trascinare attorno alle mura di Troja il cadavere di Ettore: bisognava dimostrare che la crudeltà, nei poemi francesi, è rappresentata, non solo con fedeltà storica (il che in fondo importerebbe poco), ma artisticamente: e questo il Nyrop non poteva, perchè « gli eroi, — riconosce egli stesso — considerati dal lato psicologico sono figure poco complesse, i loro moti interiori, i loro momenti di dubbio, le lotte del loro animo sono qualche cosa di cui i poeti non fanno quasi mai parola... Ana-

lizzare e notomizzare un'anima è solamente possibile e può soltanto interessare in un periodo di civiltà più avanzato. Il poeta del medio evo non conosce tutti questi delicati gradi del sentimento: per lui esistono soltanto i più spiccati segni esteriori, per lui gli uomini sono prodi o vigliacchi, lieti o afflitti, credenti o eretici, e quello che essi sono lo sono completamente ed egli non spende mai molte parole per dirlo a' suoi uditori o a' suoi lettori ».

Esaminando poi a uno a uno tutti i poemi, il Nyrop è costretto a riconoscere che la religione, la quale accanto al furore bèllico, si presenta come uno dei principali motivi nell'epica francese, è una concezione « puerile », anzi la religiosità, egli dice, « occorre le più delle volte nei poemi come qualche cosa di esteriore, aggiunto agli eroi, per la qualcosa sta in generale anche in contraddizione con le loro azioni. In altre parole: gli eroi non sembrano essere intieramente convinti della verità di tutte le belle sentenze cristiane che si pongono loro in bocca; il loro carattere e il loro interiore mal s'accorda coi miti ed umani dommi del cristianesimo, e ne risulta perciò spesso una contraddizione insolubile che apparisce fortemente nei loro discorsi e nelle loro azioni. Così, per recare un esempio, non è raro che l'uno o l'altro eroe dimentichi nelle sue preghiere sè stesso al punto di aggiungere le peggiori minacce se Dio non gli concede quello che egli chiede. Ed io credo, — soggiunge il Nyrop, — che il Gautier e il D'Avril siano molto fuor di strada, quando considerano la religiosità come il più importante elemento dell'epopea.

L'entusiasmo del Gautier ogni volta che gli eroi

nominano il nome di Dio è talora ridicolo; egli va in estasi per la frase più bassa e triviale in cui si parli di angeli ed esclama tosto: *sublime, incomparable;* e quando s'imbatte in qualche verso così stereotipo come questo «*Foi que doi Dieu, le fils sainte Marie*», egli lo chiama una energica affermazione di fede. Il suo punto di veduta, preso nel suo insieme, è così limitato ed estremamente cattolico, che non vale la pena di combatterlo. Io concepisco solo la religiosità degli eroi come qualche cosa che per una parte fu aggiunta più tardi, forse al tempo delle crociate, e diventa perciò soltanto un fattore concomitante ma subordinato: la mia opinione può ben anche essere appoggiata da questo che gli ecclesiastici, specialmente i monaci, sono di rado messi in una luce di cui non abbiamo molto a lodarsi; se essi vogliono poter pretendere al favore dei poeti, devono, come Turpino, presentarsi con la spada a fianco». (1).

Ho voluto ricordar questo, perchè mi sembra che troppo se ne siano dimenticati quanti, discorrendo con scarsa cognizione dell'epopea francese, notano in essa serietà e profondità di sentimento religioso e non so quali e quanti fieri e nobili idea-

1) I cavalieri si permettono anche, e questo accade negli stessi poemi della crociata, di farsi beffe dei cerimonieri. Così nell'*Antioche* accade una scena piacevole e caratteristica, quando i cavalieri francesi escono dalla città per combattere contro Kerboga. Enguerrant de Saint-Pol sta loro alla testa e il suo lucido elmo forbito e la sua corazza splendente scintillano ai raggi del sole. Quando sono usciti dalla città, si fermano e un arcivescovo implora la benedizione dal cielo sopra di loro e vuole aspergerli con acqua benedetta, ma Enguerrant fa qualche obiezione e lo prega di non macchiargli l'elmo: «*Anqui le vourrai bel a Sarrasins mostrer*» (vedi Pigeonneau, *Cycle de la Croisade*, p. 90-91).

li, per venir poi a dire che quel sentimento e questi ideali non potevano trovar eco nei nostri poeti cavallereschi fioriti in un tempo di *scettica, pagana serenità, privo di aspirazione,* ecc. ecc.

Tutte queste frasi fatte non c'entrano e la ragione del riso dei nostri poeti cavallereschi va cercata altrove.

Già l'ironia per la materia, la satira della vita cavalleresca, la troviamo in Francia fin nei poemi, come ad esempio, nell'*Aiol;* l'irrisone per lo Imperatore, gli indizi della degradazione graduale di lui si trovano già in un poema antico come l'*Ogier le Danois,* dove Carlo non ha più la prudenza tranquilla e si lascia facilmente vincer dall'ira, e ingiuria e poi ha paura della vendetta degli ingiuriati. A poco a poco, lo vediamo divenire imbecille, « assotez », bersaglio delle beffe, e moralmente corrotto. Nel *Garin de Montglane,* com'è noto, arriva finanche a giocarsi a scacchi la Francia.

La ragione di questo degradamento, di questa irrisione la troviamo facilmente; è in ispecie nei poemi in cui si vuol glorificare qualche eroe provinciale, poemi composti da troveri che servivan vassalli, se non al tutto ribelli, quasi indipendenti, ai quali piaceva di ridere a le spalle della autorità imperiale.

Come l'irrisione della vita cavalleresca e la degradazione dei cavalieri, esaltati prima a le spalle dei *vilan,* si troverà nei poemi non più cantati a corte o nei castelli. Se il nostro buon Tassoni avesse potuto leggere nel *Siége de Neuville* l'impresa di quei bravi tessitori fiamminghi capitanati da Simone Banin, non si sarebbe forse vantato più inventore del poema eroicomico. Trovia-

mo finanche questo in Francia, *purus et putus.*

E allora? Il Rajna avverte che « la propagazione della materia dalla regione transalpina alla cisalpina par seguita sopratutto di buon'ora ed essersi poi rallentata; che altrimenti poco si capirebbe come l'Italia abbia conosciuto meglio gli strati arcaici delle *chansons de geste* che i successivi, tanto da conservare racconti e forme di racconto dimenticati poi e alterati nella Francia, e da ignorare invece quasi affatto le creazioni ibride che introdussero nel genere il meraviglioso dei romanzi d'avventura ». E traccia in brevi linee il tipo più comune del romanzo cavalleresco prevalso nell'età franco-italiana: tipo a cui risponde in grandissima parte il *Morgante* del Pulci. Ma è da notare altresì col Rajna stesso che « la letteratura romanzesca toscana, senza distinzione di prosa e di rima, ha rapporti diretti e immediati colle età precedenti.... Non mancano testi in prosa fabbricati sulle versioni rimate oppure ad un tempo su queste e sulle forme anteriori, francesi o franco-italiane ».

Il fatto è che quando in Francia i più antichi poemi furon tradotti in forma di romanzi e scesero tra il popolo, l'epica era morta; e che all'opposto in Italia — se non l'epica, che non era possibile — il poema cavalleresco cominciò a nascere quando, con versioni in prosa o rimate, la produzione francese e franco-italiana o veneta entrò in Toscana e vi trovò il suo metro, l'ottava; e che in tutto questo movimento la materia o rimase qual'era, degradata, o per ringentilirsi si contaminò (nel senso classico della parola) e anche si sollevò fino a drammatizzarsi seriamente.

Che ci han dunque da vedere lo scetticismo del

tempo. l'indifferenza, la mancanza d'ogni ideale, se anzi i nostri poeti cavallereschi tendono invece a rialzare a mano a mano, a nobilitar la materia, a rivagheggiar quasi in sogno quegli ideali, lavando del troppo sangue gli eroi e rendendoli più umani e più gentili? Che se, anche così, poi essi non riescono bene a prenderli sul serio, non è già perchè li vedano innanzi a loro spogli di quegli ideali e non più animati dell'antico sentimento religioso, ma perchè la rappresentazione che di essi aveva fatto la poesia medievale (tranne qualche rarissima eccezione), ruvida e rozza, non li poteva in alcun modo nè per alcun lato far prendere sul serio. A poeti colti e maturi, che leggono e sanno ammirare i classici, quegli eroi tutti d'un pezzo, foggiati tutti su lo stesso stampo, dovevano apparir per forza fantocci.

Eppure il popolo ancora e anche i signori prendevano gusto al racconto delle loro gesta inverosimili?

Il popolo si capisce: se ne diletta vivamente tuttora, a Napoli, a Palermo; e la materia si modifica, s'accresce, prende nutrimento e qualità dai sentimenti, dai costumi, dalle aspirazioni della gente innanzi a cui si rappresenta, assumendo una rozza forma, di cui facilmente quella si contenta. Il popolo crede; in ispecie il popolo meridionale, inculto, appassionato e ancor quasi primitivo, serba anche oggidì tutti quegli elementi d'ingenua meraviglia e di credulità superstiziosa e fanatica, che rendon possibili la nascita e lo sviluppo della leggenda: e se Garibaldi, vestito di fiamma, passa in mezzo ad esso, è investito senz'altro, spontaneamente, dei più antichi attributi leggendarii: è creduto invulnerabile, e che

abbia nella spada un capello di Santa Rosalia, patrona di Palermo, proprio come Orlando aveva in Durendala un capello della Vergine. E tutti noi, del resto, anche privi della beata ignoranza popolare, non abbiamo forse di Garibaldi, la cui vita fu e volle essere una vera creazione in tutto, fin nel modo di vestirsi, fuori e sopra le conoscenze d'ogni realtà contingente, noi tutti, dico, non abbiamo di Garibaldi un sentimento leggendario, epico, che si offende se minimamente un tratto discordante si voglia metter in luce, un documento storico tenti in qualche punto di diminuircelo? Noi tutti però non potremmo più affatto contentarci oggi d'una epopea garibaldina vera e propria, sorta cioè dal popolo con quegli ingenui e primitivi attributi leggendari; come per altro non ci contentiamo dei componimenti epico-lirici su questo Eroe, componimenti in cui il poeta tenta di sostituire la immaginazione collettiva del popolo con la propria fantasia individuale, e non ci riesce, perchè quell'Eroe con la volontà e col sentimento creò di per sè epicamente la propria vita, cosicchè la sua storia è di per sè epopea, e nulla potrebbe aggiungervi la fantasia d'un poeta, come gl'ingrandimenti meravigliosi e ingenui della immaginazione collettiva del popolo la renderebbero a noi diminuita e ridicola: parodia d'epopea a volerla rappresentare; qual'è, ad esempio, *La Scoperta dell'America* di Cesare Pascarella.

Per il popolo la storia non è scritta; o, se è scritta, esso la ignora o non se ne cura; la sua storia esso se la crea, e in modo che risponda a' suoi sentimenti e alle sue aspirazioni.

A una sola storia, se mai, il popolo avrebbe potuto credere, in materia cavalleresca: alla fa-

mosa *Cronaca* dello pseudo-Turpino, la quale, all'uopo, per un esempio, avrebbe potuto confermargli che il gigante di nome Ferraù o Ferracutus *fuit de genere Goliat*, poichè la sua statura era *quasi cubitis XX, facies erat longa quasi unius cubiti et nasus illius unius palmi mensurati et brachia et crura ejus quatuor cubitum erant et digiti ejus tribus palmis.* Ma non ce n'era punto bisogno! Perchè anzi il bisogno del popolo è sempre un altro: quello di credere, non di dubitare minimamente di ciò che gli piace credere.

Questo dubbio poteva nascere nei tardi raffazzonatori pseudo-letterati dell' epica francese, quando, alterate a lor modo le antiche leggende, tiravano in ballo Turpino o le cronache di S. Dionigi:

> Et qui ice voudrai a mançogne tenir
> Se voist lire l'estoire en France, a Paris.

Dal che si vede che neanche in questo sarebbero stati originali i nostri poeti cavallereschi, ogni qual volta a mo' di scusa aggiungevano: « *Turpin lo dice* ».

* * *

Quando questa materia cavalleresca, dalle piazze ove ormai è caduta, risale, per capriccio o per curiosità o per vaghezza che se ne abbia, ai palagi, alle corti dei signori, che avviene?

Ma bisogna innanzi tutto avvertire all'indole, ai gusti, ai costumi di queste corti, a cui sale!

Quale fosse la corte di Lorenzo de' Medici, quali le abitudini, i piaceri, gl'intendimenti di lui, è ben noto; e basterebbe, anche senza dare tutto quel peso che si deve alla diversa indole e alla di-

versa educazione dei poeti, a spiegarci in gran parte perchè il *Morgante Maggiore* sia così diverso dell'*Innamorato* del Bojardo e del *Furioso* dell'Ariosto.

Il *Morgante* risponde perfettamente alla corte di Lorenzo, il quale si piace della espressione popolare e per il popolo compone, parodiando, come nella *Nencia da Barberino*. Egli ha il gusto della parodia, e lo dimostra anche coi *Beoni*, parodia dantesca, letteraria, qui; parodia dell'espressione popolare, nella *Nencia*. « Ben è vero che il Medici, — notò il Carducci nella prefazione alle poesie di Lorenzo de' Medici (1) — contraffece e parodiò più presto che non ritraesse la espressione degli affetti e il modo di favellare de' nostri campagnuoli: chè i *Rispetti* più volte stampati negli ultimi anni mostrano aperto avere il popolo di Toscana più gentilezza d'affetto, più squisitezza di fantasia, più forbitezza di favella, che non piacesse prestargliene a Lorenzo dei Medici detto il magnifico e a Luigi Pulci suo cortegiano. Il qaule, com'è de' cortegiani, volle dar a divedere ch'è' facea conto del poeta potente imitandolo nella *Beca da Dicomano;* e com'è degli imitatori, per superarlo l'esagerò, sfoggiando lo strano e il grottesco dove il Medici pur nella parodia s'era tenuto al delicato ».

Ma è chiaro che l'intenzione parodica comunica per forza alla forma la caricatura, giacchè, chi voglia imitare un altro, bisogna che ne colga i caratteri più spiccati e su questi insista: tale insistenza genera inevitabilmente la caricatura.

La presenza di quella pia donna che fu Lucrezia

(1) Firenze, Barbéra, 1859.

Tornabuoni potrebbe poi anche spiegarci, almeno in parte, la mascheratura religiosa che il Pulci volle dare al suo poema; parodia anch'essa, per altro, a mio modo di vedere, come tutto il resto.

Basta trattare di religione con la lingua buffona della plebe, perchè si abbia l'irriverenza.

Ricorderò qui, a questo proposito, ancora una volta quello che il Belli faceva rispondere a Luigi Luciano Bonaparte che gli proponeva la traduzione in romanesco del vangelo di San Matteo. Ma questa irriverenza che nasce dalla lingua buffona della plebe non denota punto per sè stessa irreligiosità. E ricorderò anche l'aneddoto che si racconta in Sicilia d'un altro grande poeta dialettale, notissimo nell'isola e ignoto affatto nel Continente, Domenico Tempio, il quale chiamato un giorno dal vescovo di Catania e paternamente esortato a non più cantare cose oscene e a dare invece al popolo durante la settimana santa un bell'esempio di contrizione sciogliendo un cantico sacro su la passione e morte di Cristo, rispose a Monsignore che volentieri lo avrebbe soddisfatto, essendo egli credentissimo e divoto; e volle anzi dargliene un saggio lì per lì, scagliandosi con due versi d'estrosa improvvisazione contro Ponzio Pilato così sconci, che fecero subito passar la voglia a Monsignore del bell'esempio di contrizione da offrire al popolo catanese durante la settimana santa.

Tutte le dispute che si son fatte intorno alla irriverenza verso la religione, anzi all'empietà, all'ateismo del Pulci, non possono veramente non apparir vane quando si intendano a dovere lo spirito del poema, la qualità e la ragione della sua ironia e del suo riso.

Non è possibile, o è ingiustissimo, giudicare in sè e per sè esclusivamente il *Morgante Maggiore,* come fece ad esempio una prima volta il De Santis, (1) il quale credette e volle dimostrare che Pulci, nel comporre il suo poema, non avesse vera e profonda coscienza del suo scopo; e però condannò come insufficienze del poeta la puerilità delle situazioni, la rudimentalità psicologica dei personaggi, le ripetizioni nell'ordito, ecc. ecc. Il Pulci, invece, è coscientissimo del suo scopo, e tra i due casi che pone il De Santis di chi dice sciocchezze con intenzione comica e fa ridere non di lui, ma di quel che dice, e di chi all'incontro dice sciocchezze per sciocchezza e fa rider di lui e non di quel che ha detto, l'autore del *Morgante* sta certamente nel primo caso, non già nel secondo. Il Pulci dice sciocchezze con intenzione comica o, più propriamente, parodica, e fa ridere, non tanto però quanto vorrebbe far credere in un suo libro recente Attilio Momigliano, (2) come vedremo appresso.

Ho ricordato più su *La scoperta dell'America* di Cesare Pascarella. Ebbene, si può dire che, esteticamente, il Pulci si trovi, di fronte alla materia cavalleresca, in certo qual modo nella stessa posizione del poeta romanesco di fronte alla scoperta dell'America narrata da un popolano. Il

---

(1) Vedi *Scritti varii inediti o rari,* a cura di B. Croce, vol. I, Napoli, Morano e figlio, 1898. Il De Santis poi nella sua *Storia della letteratura it.* corresse il suo giudizio sul Pulci e sul poema. Qui ho citato il suo primo giudizio solo perchè anche da un errore (del resto riparato) del sommo critico, si può trarre profitto, ponendo in giusta evidenza, in questa facile confutazione, tra i due casi di cui egli parla, quale veramente sia quello del Pulci.

(2) Vedi il vol. già citato *L'indole e il riso di L. P.,* Rocca S. Casciano, Cappelli, 1907.

Pascarella infatti sorprende, o finge di sorprendere, in un'osteria un popolano saputo, che racconta ad amici quella scoperta, commovendosi della gloria e della sventura di Colombo. Chi si sognerebbe d'attribuire al poeta romanesco le sciocchezze che dice quel popolano? la puerilità ridicola di quei dialoghi col re di Spagna portoghese? tutte le altre meraviglie non meno ridicole e infantili del viaggio, dell'arrivo, del ritorno? E si noti che codeste meraviglie suscitano anche, a un certo punto, qualche reazione d'incredulità in chi ascolta: — « Come le sai tu codeste cose? » — « Eh! c'è la storia ». (*Turpin lo dice*). E, qua e là, paragoni che par dimostrino con la massima evidenza qualche cosa e invece non dimostrano nulla: e certe tirate calorose di sdegno o d'ammirazione; e certe spiegazioni in cui la logica rudimentale del popolano si compiace quando vuol farsi ragione di qualche caso o avvenimento straordinario; e certi impeti di commozione che fanno ridere non per intenzione comica di chi racconta, ma o per false deduzioni o per immagini improprie e stonate o per incongrue frasi.

Ciaripensa, e te scopre er cannocchiale.

Chi si sognerebbe di dire che il Pascarella voglia metter qui in dileggio Galileo? Ma egli non può, pur serbando affatto oggettiva la rappresentazione di quel racconto d'osteria, non ridere della gloria di Colombo e d'altri sommi Italiani e anche della scoperta dell'America in tal modo narrata. E questo suo riso segreto forma quasi un'aria ilare, un'atmosfera di comicità irresistibile attorno a quella rappresentazione og-

gettiva. L'intenzione comica del poeta, nel riferire oggettivamente le sciocchezze di quel popolano, non si appalesa mai; il poeta non fa mai capolino. Questo, veramente, non si può dire del Pulci. Mentre il Pascarella ritrae semplicemente, il Pulci spesso contraffà per parodia. Ma non si debbono imputare a lui tutte le sciocchezze, le volgarità, le puerilità dei cantastorie o della letteratura epica e romanzesca venuta di Francia o dall'Italia settentrionale, poichè egli anzi, contraffacendo e parodiando, se ne beffa apertamente. Sarebbe come prendere sul serio una cosa fatta per giuoco; o come incolpare il Pascarella d'aver deriso la gloria di Colombo, ritraendo il racconto che ne faceva quel popolano. Il Pulci non si sogna neppur lui di deridere la cavalleria o la religione; si spassa a contraffare i cantastorie di piazza, a cantar coi loro modi, con la loro lingua, con la loro psicologia infantile, coi loro mezzi inventivi stereotipati, la materia epica e cavalleresca; di tratto in tratto segue e interpreta il sentimento popolare per qualche scena patetica, per qualche azione che suscita l'ira o il compianto o lo sdegno, ecc. Naturalmente, tutto questo, se rappresenta per lui uno spasso, un giuoco, per il solo fatto poi ch'egli v'impiega l'arte sua e studio e tempo, non può non esser anche preso sul serio; e non di rado, dunque, egli si immedesima davvero nel racconto, ma sempre col sentimento, con la logica, con la psicologia del popolo, e trova espressioni efficacissime. E' vero che poi, tutt'a un tratto, rompe questa serietà con una risata. Ma non è mai, secondo me, per intenzione satirica: l'uscita è spesso burlesca, popolare: segue è interpreta anche qui spesso il sentimento del popolo.

E sbaglia, dunque, secondo me, il Momigliano e contraddice anche a sè stesso, quando afferma (1) che « il sorriso del Morgante è soggettivo: soggettivo nel senso che è la naturale, incoercibile irruzione dell'indole del Pulci nella materia epica. In questo senso, — anzi egli aggiunge, — il *Morgante* è uno dei poemi epici più soggettivi, che io conosca; potrebbe esser definito: il mondo cavalleresco veduto attraverso un temperamento giocondo. Anzi, dopo tante discussioni sul suo protagonista — chi vuole sia Morgante, chi Gano — io credo, che l'unico personaggio, che domina tutta l'azione, attorno al quale tutta l'azione si svolge, sia l'autore stesso: all'infuori di lui non c'è protagonista ».

Poche pagine innanzi, (2) egli aveva detto: « In quell'età di riso spensierato più che sátirico il riso del *Morgante* non è che la vernice del tempo, che si sovrappone alla materia tradizionale deformandone soltanto la superficie ». E, indagando e studiando nella prima parte del volume l'indole di Luigi Pulci: « Certo mentre l'uomo piangeva, il poeta rideva. Non fu piccola forza durar a scrivere un poema giocondo come il *Morgante,* col cuore straziato da sempre nuove ferite, fra le minacce della fame e della prigione per debiti. Non sono infrequenti i casi di poeti, che si ridono dei proprii travagli, ma è rarissimo quello di un poeta sventurato, che impiega la sua attività artistica in un'opera, nella quale il riso non si vela mai di pianto. E' un miracolo, nel quale probabilmente ebbe qualche parte l'influsso della Rinascenza ».

---

(1) Pag. 120-121 del vol. cit.
(2) Pag. 113.

Confesso di passata ch'io non riesco a veder così giocondo lo spirito del nostro Rinascimento, come il Momigliano insieme con altri lo vede. Diffido degli inviti a godere, specialmente quando son così insistenti e vogliono aver l'aria d'essere spensierati; diffido di chi vuol essere gajo a ogni costo. Il *Trionfo di Bacco e d'Arianna?* Ma è il *carpe diem* d'Orazio:

> Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi
> finem Di dederint...

E può dirsi giocondità quella di chi si stordisce per non pensare? Potrebbe esser, se mai, filosofia di saggi, non giocondità di giovani. E quante cose tristi non dicono i famosi canti carnascialeschi a chi sappia leggervi ben addentro!

Ma lasciamo star questo, che per il momento sarebbe questione oziosa, tanto più che per me il Pulci ritrae tutto dall'aspetto caratteristico dell'indole fiorentina e la sua è la lingua buffona del popolo, e le idee e il sentimento del popolo, rispetto alla materia epica e cavalleresca, nelle espressioni d'un cantastorie, egli vuol contraffare e parodiare nel suo *Morgante,* il quale per me, ripeto, non è poi tutto quel monumento di giocondità che il Momigliano ci vorrebbe far credere.

Per spiegarci *il miracolo,* di cui parla il Momigliano, basta pôr mente a questo, cioè più allo scopo che il Pulci s'è proposto, che alla sua indole. Se la vita del poeta è tristissima, se egli nel componimento *Io vo' dire una frottola* confessa: « I' ho mal quand' i' rido » e « Io non sarò mai lieto », « ...non piacqui mai A me stesso, nè piaccio », se egli è inclinato fin dalla nascita alla melinconia, come il Momigliano stesso dimostra per

altre testimonianze, oltre a questa della *Frottola* composta negli anni tardi, se « egli aveva due modi per mitigare i propri dolori: rassegnarcisi — ed era il rimedio al quale ricorreva più di raro — *o riderci su al modo degli umoristi*: vera consolazione da disperato », e « quest'umorismo triste — soggettivo nel Pulci, non oggettivo — manca quasi affatto nel *Morgante* », come diventa poi soggettivo, invece, il riso del *Morgante, naturale, incoercibile irruzione dell'indole del Pulci nella materia epica?* Come può esser il Pulci il vero protagonista del suo poema?

Magari fosse stato! Ma il Pulci, se in parte nelle lettere e nella *Frottola* riesce a ridere dei suoi dolori a modo degli umoristi, non riesce mai a oggettivare nel suo poema la disposizione naturale all'umorismo. Egli vive due vite, ma non le fa vivere nel suo poema. « Dualismo doloroso, — esclama qua il Momigliano, — che condanna il Pulci a rappresentare nel *Morgante* la parte di una maschera allegra, mentre, quando s'è raffreddata la sua fantasia, onde i facili versi sono fluiti come una brigata perennemente gaja dalle porte d'un palazzo fatato, il dolore della vita tormentata di ogni giorno lo deve, pel contrasto, riassalire più acuto che mai! » O dunque? Se è una maschera, non è l'indole che naturalmente e incoercibilmente irrompe nella materia epica!

Ma non è neanche una maschera. Di veramente soggettivo nel poema non c'è quasi nulla: il *Morgante* è « la materia cavalleresca infusa d'un'anima plebea » come dice il Cesareo, il quale nel gigante armato di battaglio e in Margutte vede il popolo stesso che si mira allo specchio del suo rozzo e sincero naturalismo. Il primo è « igno-

rante, vorace, manesco, burlone, ma non ha perfidia; e compie le imprese più ardue a un sol cenno del suo padrone; è la forza ignara e subitanea del popolo acconciamente diretta da un sentimento che ne sviluppi le qualità oscure, l'onestà, la giustizia, l'indugenza, la devozione, l'amorevolezza. Margutte invece è il popolo senza fede e senza sentimento, la canaglia abietta e impudente, motteggiatrice ed obbliqua, criminosa e spavalda ». E il vero protagonista del poema è dunque Morgante, il buon popolo, che segue, ammirato, le strampalate avventure dei paladini di Francia e vi partecipa a suo modo. Il Pulci non ha voluto rappresentare altro, nella sua parodia.

Non posso indugiarmi a rilevare tutte le false conseguenze che il Momigliano trae dalla — secondo me — erronea convinzione che il riso del *Morgante* sia soggettivo. Egli è in buona compagnia: anche per il Rajna le novità del *Morgante* consistono « in certi episodî, dove l'Autore introduce curiosi personaggi di sua fattura e si scapriccia tanto colla fantasia quanto con la ragione; *sopratutto poi nella dimostrazione del suo io* e nell'atteggiamento che prende di fronte all'opera sua ». (1) Ora il vero suo « io » il Pulci, se dobbiamo stare all'indagine che ne fa lo stesso Momigliano — ripeto — non lo dimostra affatto nel *Morgante*. Se vi rappresenta la parte d'una maschera allegra! Per me è gravissimo torto attribuire direttamente al poeta ciò che va attribuito al sentimento, alla logica, alla psicologia, alla lingua buffona della plebe, nella parodia che egli ne fa.

(1) Vedi *Introduzioue alle Fonti dell'Orl. Fur.*, seconda ed. pag. 20 (Firenze, Sansoni, 1900).

Così ad esempio, il Momigliano a un certo punto osserva: « Non oserei però sostenere la perfetta innocenza del Pulci, quando Ulivieri mi vien fuori a spiegare il mistero della Trinità con quel certo esempio della candela, che non spiega un bel nulla ». Come se di queste spiegazioni che non spiegano nulla non fosse piena tutta la letteratura popolare! E poi, se il paragone si trova già nell'*Orlando*, che c'entra la malizia del Pulci? Più sotto, a proposito della conversione di Fuligatto, osserva: « Già queste conversioni e questi battesimi — e per la loro rapidità e per la loro frequenza e per il troppo fervore dei neofiti — più o meno insospettiscono sempre ». Ma se questo è uno dei tratti caratteristici, che dimostrano appunto la puerilità della concezione religiosa nella epopea francese! Appena conquistata una città, i vincitori impongono agl'infedeli la conversione: chi si rifiuta, tagliato a fil di spada; e i battezzati diventano d'un tratto cristiani zelantissimi. Che c'entra il Pulci? A proposito dell'episodio d'Orlando motteggiato nel c. XXI dai ragazzacci della città, che il paladino attraversa su Vegliantino così mal ridotto, che non si regge in piedi, il Momigliano dice che il Pulci non sente la maestà cavalleresca, e poi nota: « Pel nostro poeta il riso è una delle grandi leggi, a cui tutti devono pagare il proprio tributo. Il Pulci, quindi, accenna ne' suoi personaggi tanto i lati seri quanto i lati ridicoli e li riduce a quando a quando ai limiti dell'umano. Così in quest'episodio, pare che egli prenda in giro Orlando, ma non è vero: un paladino invitto, col palafreno cascante — anche Vegliantino qui scade dalla dignità solita nei cavalli degli eroi — non è sottoposto ad

una *diminutio capitis,* non s'avvicina un po' al Cavaliere dalla trista figura? E questo non può accadere ad un paladino? Ma fate che gli s'avvicini un petulante a beffeggiarlo e vedrete che egli non è un Don Quijote, ma un paladino autentico: ecco in qual modo Orlando, abbassato per un momento subito si rialza. *Nella fonte c'è qualche cosa di molto simile* (Orl. L. 30-37). Siam già vicini alla beffa, ma non l'abbiamo raggiunta ancora: la beffa si avrà solo, quando il riso sarà l'esplosione della ribellione meditata del raziocinio ». Anche qui è attribuito al Pulci quel che già, prima di tutto, si trova nella fonte, e che si trova poi in altri poemi, come ad esempio nell'*Aiol* e nel *Florent et Octavien.* Così, quella certa facilità di commozione che hanno i paladini, e che al Momigliano sembra non molto naturale in guerrieri di quella tempra, si trova già, come è noto, nell'epopea francese, dove centinaja di volte si leggono versi come questi (formule epiche stereotipate):

> Trois fois se pasme sor le corant destrier.

Quando non sviene un intero esercito:

> Cent milie franc s'en pasment cuntre terre.

Dato il concetto che il Momigliano s'è formato dell'umorismo, che questo cioè sia « il riso che penetra più finemente o più profondamente nel proprio oggetto, e, anche quando non si eleva alla contemplazione di un fatto generale è tuttavia indizio uno spirito avvezzo a cercare il nocciolo delle cose », s'intende com'egli possa trovare con molta buona volontà anche l'umorismo nel *Morgante,* non ostante che prima egli stesso abbia

detto che « il genere di riso del *Morgante* non scaturisce da una psicologia profonda » e che questo procede « da due ragioni, dall'inettitudine del Pulci e dalla materia, che di solito si appaga di caratteri inconsistenti » e che il Pulci « vede specialmente il ridicolo fisico, il ridicolo delle forme, degli atteggiamenti, delle movenze d'un corpo » e il suo sia di solito « un riso superficiale » che « nella sua quasi costante leggerezza ritrae dello spirito e della letteratura dei tempi ». Ma ora per lui : « il pianto, l'indulgenza, la simpatia, ecc. ecc., sono tutti elementi accessori » dell'umorismo, il quale, insomma, è — come ha detto il Masci « il senso generale della comicità », e nient'altro. Inteso così, l'umorismo si può trovare da per tutto. Ulivieri è sbalzato di sella da Manfredonio davanti a Meridiana e dice :

> Alla mia vita non caddi ancor mai
> Ma ogni cosa vuol cominciamento —?

Umorismo ! Meridiana gli risponde :

> Usanza è in guerra cader dal destiere,
> Ma chi si fugge non suol mai cadere —?

Umorismo ! Rinaldo, dimentico di Luciana, si innamora di Antea e raccomanda a Ulivieri di servirla con ogni cura, e l'amico risponde : « Così va la fortuna ; « Cércati d'altro amante, Luciana ; Da me sarai d'ogni cosa servita »? — « Risposta stringata, filosofica, umoristica » commenta il Momigliano, e via di questo passo.

Ma no ! Il vero umorismo non si può trovare nel *Morgante*. Si sarebbe potuto trovare, se il Pulci fosse riuscito a trasfondere i suoi dolori, le sue miserie in qualcuno dei personaggi o in qualche

scena, e ne avesse riso, come nella *Frottola* o in qualcuna delle lettere; se la sua ironia, la vana parvenza di quello sciocco, puerile o grottesco mondo cavalleresco, fosse riuscita in qualche punto a drammatizzarsi, attraverso il suo sentimento, comicamente. Ma egli non solo non vede, nè può vedere sè nel dramma, ma non riesce neanche a vedere il dramma nell'oggetto rappresentato. E come si può parlare dunque d'umorismo? Dico del vero umorismo, che non è punto quel che crede il Momigliano, seguendo il Masci. Dell'altro, cioè dell'umorismo inteso nel senso più largo e comune, di cui ho già fatto parola, eh, di quello sì, ce n'è in lui solo tanta copia, quanta in cento scrittori inglesi messi insieme, che dal Nencioni o dall'Arcoleo sarebbero tenuti in conto di veri umoristi. Questo è indubitabile.

* * *

Mi sono intrattenuto così a lungo sul *Morgante* perchè fra i tre nostri maggiori poemi cavallereschi è quello in cui certamente ha più campo l'ironia: l'ironia che — secondo l'espressione dello Schlegel — riduce la materia a una perpetua parodia e consiste nel non perdere, neppure nel momento del patetico, la coscienza della irrealità della propria creazione.

L'intendimento dei due altri poeti, il Bojardo e l'Ariosto, è più serio. Ma bisogna bene intendersi su questa maggior serietà.. Il Pulci è poeta *popolare,* nel senso che non solleva per nulla dal popolo la materia che tratta, anzi ve la tiene per riderne parodiandola, in una corte borghese come quella di Lorenzo che della parodia, come ho detto, ha il gusto. Il Bojardo è poeta *cortegiano,* nel

senso che ha, per usare le parole stesse del Rajna « una profonda simpatia per i costumi e i sentimenti cavallereschi, cioè per l'amore, la gentilezza, il valore, la cortesia » e se « non ha ritegno a scherzare col soggetto, nè ha rimorso di esporre alla derisione i suoi personaggi, gli è che egli intende a celebrare la prodezza, la cortesia e l'amore, non già Orlando e Ferraguto »; cortegiano, dunque, nel senso che scrive per dar buon tempo e gradito sollazzo a una corte che, vivendo in ozii agiati ed eleganti, appassionandosi ai casi di Ginevra e di Isotta, alle avventure dei cavalieri erranti, non avrebbe potuto far buon viso ai paladini di Francia, se questi le fossero venuti innanzi senza amore e senza cortesia. L'Ariosto, se per condizioni di vita, rispetto alla casa d'Este, è — in un altro senso — poeta cortegiano anche lui; rispetto però alla materia che prende a trattare, non guarda che alle condizioni serie dell'arte.

Abbiamo veduto che nella stessa Francia già da tempo il mondo epico e cavalleresco aveva perduto ogni serietà. Come avrebbero potuto i poeti italiani trattare seriamente ciò che già da tempo era cessato di esser serio? L'ironia comica era inevitabile. Ma « chi fa un lavoro comico — osserva giustamente il De Sanctis — non è esentato dalle condizioni serie dell'arte ».

Ebbene, queste condizioni serie dell'arte rispetta più di tutti l'Ariosto, meno di tutti il Pulci, ma non per difetto d'arte, come era parso prima al De Sanctis, bensì — ripetiamo — per lo scopo ch'egli si prefisse.

Chi fa una parodia o una caricatura è certamente animato da un intento o satirico o sempli-

cemente burlesco: la satira o la burla consistono in un'alterazione ridicola del modello, e non sono perciò commisurabili se non in relazione con le qualità di questo e segnatamente con quelle che spiccano di più e che già rappresentano nel modello una esagerazione. Chi fa una parodia o una caricatura insiste su queste qualità spiccate; dà loro maggior rilievo; esagera un'esagerazione. Per far questo è inevitabile che si sforzino i mezzi espressivi, si àlteri stranamente, goffamente o anche grottescamente la linea, la voce o, comunque, l'espressione; si faccia in somma violenza all'arte e alle condizioni serie di essa. Si lavora su un vizio o su un difetto d'arte o di natura, e il lavoro deve consistere nell'esagerarlo, perchè se ne rida. Ne risulta inevitabilmente un mostro; qualcosa che, a considerarla in sè e per sè, non può avere alcuna verità, nè, dunque alcuna bellezza; per intenderne la verità e però la bellezza, bisogna esaminarla in relazione col modello. Si esce così dal campo della fantasia pura. Per ridere di quel vizio o di quel difetto o per deriderli, dobbiamo anche scherzare con lo strumento dell'arte; esser coscienti del nostro gioco, che può esser crudele, che può anche non aver intenzioni maligne o averne anche di serie, come le aveva ad esempio Aristofane nelle sue caricature.

Se dunque il Pulci nel suo lavoro comico vien meno alle condizioni serie dell'arte, non è per insufficienza d'arte, ripeto. Lo stesso non si può dire per il Bojardo. La maggior serietà di questo deve considerarsi non già nell'intenzion dell'arte, che gli difetta, bensì in quella di piacere alla sua corte, seguendo anche il suo gusto e il piacer suo.

Si arrivò finanche a dire che il Bojardo tratta seriamente, nel suo poema, la cavalleria. Il Raj-

na, che — com'è noto — nel suo libro su *Le Fonti dell'Orl. Fur.* par che si sia proposto di rialzare il Bojardo a costo del « suo continuatore », a proposito della distinzione da farsi tra l'*Innamorato* o il *Furioso,* domanda : « La faremo noi consistere nella cosidetta *ironia ariostesca?* Certo starebbe bene, se fosse vero, come si pretende, che l'Ariosto avesse, con un sorriso incredulo, sciolto in fumo l'edificio del Bojardo, e trasformato in fantasmi i personaggi dell'*Innamorato.* Il male si è che quell'edificio, quei personaggi, erano già una fantasmagoria anche per il Conte di Scandiano. Se Lodovico non crede al mondo che canta e se ne fa giuoco, non ci crede maggiormente e all'occasione non se ne fa meno giuoco il suo predecessore e maestro; se ironia c'è nel *Furioso,* non ne manca nemmeno nell'*Innamorato* ». E, alcune pagine innanzi: « Certo il sentir parlare di burlesco e umorismo, a proposito dell'*Innamorato,* deve far meraviglia, e non poca. Si è tanto avvezzi a sentir ripetere su tutti i toni, e da uomini autorevolissimi e giudiziosissimi, che il Bojardo canta le guerre d'Albraccà, e le avventure d'Orlando e di Rinaldo, con quella medesima serietà e convinzione, colla quale il Tasso celebrava un secolo dopo le imprese dei Cristiani in Palestina e l'acquisto di Gerusalemme! È un errore, di cui mi par superflua la confutazione... Non ci vuol molto ad accorgersi che tra il Bojardo ed il mondo da lui preso a rappresentare, c'è un vero contrasto, dissimile soltanto per grado e per tono da quello che impediva al Pulci d'immedesimarsi colla sua materia. Chè agli occhi di ogni Italiano colto del secolo XV erano ridicoli quei terribil colpi di lancia e di spada, che al

paragone avrebbero fatto apparir fanciulli gli eroi di Omero; ridicolo quel frapparsi (!) le armature e le carni per le ragioni più futili, od anche senza un motivo al mondo; ridicole le profonde meditazioni amorose, che assorbivano tutta l'anima per ore ed ore, e sopprimevano ogni ombra di coscienza; ridicole, insomma, tutte le esagerazioni dei romanzi cavallereschi. O come si vuole che un uomo imbevuto fino ai midollo di coltura classica, e dotato di un buon senso a tutta prova, avesse a contemplare e rappresentare questo mondo senza mai prorompere in uno scoppio di riso? E infatti il Bojardo ride, e si studia di far ridere; anche in mezzo alle narrazioni più serie esce in frizzi e facezie; e più d'una volta egli crea scene, che si potrebbero credere trovate dal Cervantes per beffare la cavalleria ed i suoi eroi».

Il Rajna crede di difendere così il Bojardo da una ingiustizia. Il suo torto — e gli è stato rilevato alla ristampa del libro dal Cesareo (1) — è quello di trattare la questione dei rapporti tra il Bojardo e l'Ariosto senza una adeguata preparazione estetica. Eppure, già il De Sanctis, trattando della poesia cavalleresca in un corso di lezioni all'Università di Zurigo, aveva avvertito maravigliosamente: «La facoltà poetica per eccellenza è la fantasia: ma il poeta non lavora solo con le facoltà estetiche, tutte le facoltà cooperano: il poeta non è solo poeta; mentre la fantasia forma il fantasma, l'intelletto e i sensi non rimangono inerti. Un poeta può avere potente virtù estetica ed esser povero d'immaginazione,

(1) Vedi in *Critica militare* (Messina, Trimarchi, 1907) lo studio *La fantasia dell'Ariosto* (pubbl. prima su la *Nuova Antologia).*

commettere errori nel disegno o spropositi storici e geografici: questi difetti non toccano l'essenza della poesia. Ma se un poeta che ha in alto grado queste alte facoltà, che ha un bel disegno ed una perfetta esecuzione meccanica, ha debole fantasia, non saprà render vivente quanto vede: la mancanza di fantasia è la morte del poeta. Ecco la distinzione da farsi. Fin qui non avete diritto di mettere in quistione l'ingegno poetico del Bojardo; i difetti, che abbiamo enumerato, dipendono da altre facoltà. Per venire ad esaminarlo come poeta, bisogna dunque vedere fino a qual punto abbia la potenza formativa del fantasma. Ha una grande inventiva: è stato il poeta italiano che ha raccolto il più vasto e vario materiale di poesia; non solo per quantità ma anche per qualità. L'inventiva è già una prima condizione del poeta; e per tal riguardo il Bojardo è superiore al Pulci. — Ma, non che basti, è poca cosa: l'invenzione nell'arte è il meno. Dumas lascia ai suoi segretarii l'incarico di raccogliere i materiali, ne' quali si riserba d'infonder poi la vita. Raccolto il materiale, il Bojardo lo sa lavorare? Ecco la quistione. Non lo lascia nudo ed arido come il Pulci; ha la facoltà del concepimento, dà ad ogni fatto e personaggio le determinazioni necessarie perchè acquisti una fisionomia propria. Non gli basta l'abbozzare un personaggio; e anzi, egli è uno dei principali disegnatori della poesia italiana. Pochi sanno dar con più sicurezza i lineamenti ad un carattere... Che resta da fare al poeta? Mostrar vivo il personaggio. Chi ha dato tal forma e tal carattere, lo deve far vivere. Bisogna che la *concezione* diventi *situazione*. Anche i più appassionati non

sono sempre appassionati. Volendo mettere in opera le determinazioni, bisogna scegliere tali circostanze che, mediante di esse, possano manifestarsi le forze interne d'un personaggio. V'è situazione estetica quando il personaggio è posto nelle condizioni più favorevoli, perchè possa rivelarsi. Ma il Bojardo non sa mutar la concezione in situazione ».

Il Cesareo, che svolge ampiamente e precisa nel suo studio su *La fantasia dell'Ariosto* questa stupenda intuizione del De Sanctis, nota a questo punto che, in verità « quando una creatura vive nella fantasia d'un poeta, ella si rivelerà intera in qualunque circostanza si trovi. Il poeta non ha da sceglier nulla, perchè quella creatura è libera, autonoma, fuori del poeta medesimo, e non si può trovare se non in quelle situazioni a cui la sospinge il suo carattere in contrasto coi caratteri circostanti. Le situazioni vengon da sè, non le sceglie il poeta; il quale deve soltanto curare che in ciascuna situazione, anche la meno drammatica, il personaggio apparisca tutto, con tutte le sue determinazioni interiori. E allora una sola situazione basterà a farci conoscere quella creatura; e noi sapremo a un dipresso ciò che ella farà in situazioni « più favorevoli ». Il carattere di Farinata è già tutto ne' primi sei versi co' quali ei si volge a Dante; quello d'Amleto è già tutto nella scena dell'udienza a Corte; quello di don Abbondio è già tutto nella sua passeggiata in vista de' bravi. Certo, la successione delle situazioni accresce intensità ed evidenza al carattere; ma qualunque situazione è una situazione estetica ».

Per il Cesareo, al Bojardo manca per l'appunto

la visione completa del carattere; ed io son d'accordo con lui. Su un altro punto io dissento dal De Sanctis, cioè là dove egli dice che il Bojardo « per intenzioni pedantesche, ha voluto fare seriamente quanto è sostanzialmente ridicolo ». Codeste intenzioni pedantesche nel Bojardo veramente non so vederle, come non so vedere ch'egli abbia voluto esser serio e che soltanto « per la forza dei tempi » sia riuscito ridicolo. Se, come dice lo stesso De Sanctis, egli « ride delle sue invenzioni », non ha voluto esser serio. Secondo me, anzi, il torto del Bojardo è proprio là dove il Rajna crede di difenderlo da una ingiustizia: che egli, cioè, nobile cavaliere, animato da una profonda simpatia per i costumi cavallereschi, cioè per l'amore, la gentilezza, il valore, la cortesia, *non ha voluto esser serio,* come per il sentimento suo poteva e come per il rispetto alle condizioni serie dell'arte doveva. E, non volendo esser serio, egli non ha saputo ridere, perchè a quella materia solo un riso ormai conveniva, quello de la forma, e la forma sopra tutto manca al Bojardo. Dice bene il Rajna che « non ci vuol molto ad accorgersi che tra il Bojardo ed il mondo da lui preso a rappresentare, c'è un vero contrasto, dissimile soltanto per grado e per tono da quello che impediva al Pulci d'immedesimarsi colla sua materia ». Ma l'inferiorità del Bojardo rispetto al Pulci e all'Ariosto è appunto qui, nel *grado* e nel *tono* del suo riso. Egli volle badar soltanto a sollazzare sè e gli altri, e non intese che, volendo sollevar dal popolo quella materia e non volendo più farne deliberatamente la parodia, come aveva fatto il Pulci, si dovevano rispettare le condizioni serie dell'arte, come l'Ariosto le rispettò.

Non è affatto vero che il poeta del *Furioso* con sorriso incredulo sciolga in fumo l'edificio del Bojardo e trasformi in fantasmi i personaggi dell'*Innamorato.* Al contrario! Egli dà anzi a quell'edificio e a quei personaggi ciò che loro mancava: consistenza e fondamento di verità fantastica e coerenza estetica.

Bisogna bene intendersi sul non credere del poeta al mondo che canta o che, comunque, rappresenta. Ma si potrebbe dire che non solo per l'artista, ma non esiste per nessuno una rappresentazione, sia creata dall'arte o sia comunque quella che tutti ci facciamo di noi stessi e degli altri e della vita, che si possa credere una realtà. Sono, in fondo, una medesima illusione quella dell'arte e quella che comunemente a noi tutti viene dai nostri sensi.

Pur non di meno, noi chiamiamo *vera* quella dei nostri sensi, e *finta* quella dell'arte. Tra l'una e l'altra illusione non è però questione di *realtà,* bensì di *volontà,* e solo in quanto la finzione dell'arte è *voluta,* voluta non nel senso che sia procacciata con la volontà per un fine estraneo a sè stessa; ma voluta per sè e per sè amata, disinteressatamente; mentre quella dei sensi non sta a noi volerla o non volerla: si ha, come e in quanto si hanno i sensi. E quella dunque è libera, e questa no. E l'una finzione è dunque immagine o forma di sensazioni, mentre l'altra, quella dell'arte, è creazione di forma.

Il fatto estetico, effettivamente, comincia solo quando una rappresentazione acquisti in noi per se stessa una volontà, cioè quando essa in sè e per sè stessa *si voglia,* provocando per questo solo fatto, *che si vuole,* il movimento (tecnica)

atto ad effettuarla fuori di noi. Se la rappresentazione non ha in sè questa volontà, che è il movimento stesso dell'immagine, essa è soltanto un fatto psichico comune; l'immagine non voluta per sè stessa; fatto spirituale-meccanico, in quanto non sta in noi volerla o non volerla; ma che si ha in quanto risponde in noi a una sensazione.

Abbiamo tutti,più o meno, una volontà che provoca in noi quei movimenti atti a creare la nostra propria vita. Questa creazione, che ciascuno fa a se stesso della propria vita, ha bisogno anch'essa, in maggiore o minor grado, di tutte le funzioni e attività dello spirito, cioè d'intelletto e di fantasia, oltre che di volontà; e chi più ne ha e più ne mette in opera, riesce a creare a se stesso una più alta e vasta e forte vita. La differenza tra questa creazione e quella dell'arte è solo in questo (che fa appunto comunissima l'una e non comune l'altra): che quella è *interessata* e questa *disinteressata,* il che vuol dire che l'una ha un fine di pratica utilità, l'altra non ha alcun fine che in sè stessa; l'una è voluta per qualche cosa; l'altra si vuole per sè stessa. E una prova di questo si può aver nella frase che ciascuno di noi suol ripetere ogni qual volta, per disgrazia, contro ogni nostra aspettativa, il proprio fine pratico, i proprii interessi siano stati frustrati: « *Ho lavorato per amore dell'arte* ». E il tono con cui si ripete questa frase ci spiega la ragione per cui la maggioranza degli uomini, che lavorano per fini di pratica utilità e che non intendono la volontà disinteressata, suol chiamare matti i poeti veri, quelli cioè in cui la rappresentazione si vuole per sè stessa senz'altro fine che in sè medesima, e tale essi la vogliono, quale essa si vuole. Non ricorderò qui la domanda del cardinale Ippolito

a Messer Lodovico. Il quale però, per tutta risposta, avrebbe potuto rileggergli quell'ottava del canto ove si narra del viaggio di Astolfo alla Luna:

> Non sì pietoso Enea, nè forte Achille
> Fu, com'è fama, nè sì fiero Ettorre;
> E ne son stati e mille e mille e mille
> Che lor si puon con verità anteporre:
> Ma i donati palazzi e le gran ville
> Dai discendenti lor, gli ha fatto porre
> In questi senza fin sublimi onori
> Dall'onorate man degli scrittori...

Dal che si può vedere come anche in un grandissimo poeta un sentimento almeno in parte non disinteressato potè macchiar l'opera e mortificarla.

Fortunatamente questo avvenne per una parte soltanto del poema. In qualche altro punto si può notare che la riflessione più che il sentimento, muova la rappresentazione; la quale allora perde l'azione spontanea, d'essere organico e vivente, e acquista un movimento rigido e quasi meccanico. E' là dove il poeta dimostra d'essersi proposto a freddo il rispetto delle condizioni serie dell'arte, là cioè dove non le rispetta più istintivamente, ma per intenzione preconcetta. Citerò per esempio le personificazioni di Melissa e di Logistilla.

Ma là dove il poeta rispetta istintivamente le condizioni serie dell'arte, cessa l'ironia? riesce il poeta a perder la coscienza della irrealità della sua creazione? e come s'immedesima egli con la sua materia?

Questo è il punto da chiarire e che richiede l'analisi più sottile. E' qui il segreto dello stile dell'Ariosto.

* * *

Nella lontananza del tempo e dello spazio, il poeta vede innanzi a sè un mondo meraviglioso che in parte la leggenda, in parte le capricciose invenzioni dei cantori han costruito attorno a Carlo Magno. Egli vede l'Imperatore non già come quella *cosa oscura* del Pulci, che passeggia per la mastra sala impaurito dei formidabili eserciti dei Saracini o, più spesso, delle minacciate vendette dei Paladini per i tradimenti di Gano, che lo mena per il naso a sua posta: nè lo vede come il Bojardo, Carlone rimbambito, che s'indugia a parlar con Angelica, affocato in volto e con gli occhi lustri, poichè si sente toccar l'ugola anche lui. Egli comprende che è da farsa o da teatrino di marionette un imperatore così fatto. Rida il volgo, ridano i fanciulli dei fantocci. Il riso è facile quando con burlesca grossolanità si sconci una figura o si faccia comunque ridicola violenza alla realtà. Questo non può voler l'Ariosto; e questo lo pone già di gran lunga sopra ai suoi predecessori, non solo, ma tanto alto forse, che — quantunque egli poi si sforzi o di dissennarsi o di tirar su fino alla sua altezza quella materia — essa, per ciò che ha in sè di irriducibile ormai, gli resta in parte di troppo inferiore. Egli la domina da assoluto padrone e secondo l'imprevedibile capriccio della sua meravigliosa fantasia creatrice combina e separa, associa e dissocia tutti gli elementi ch'essa gli fornisce. Con questo giuoco, che maraviglia e incanta per la sua prodigiosa agilità, egli riesce a salvar sè e la materia. Dov'egli può, cioè in quel che han di eterno i sentimenti umani e le umane illusioni,

egli s'immedesima tutto, fino a dar la stessa consistenza della realtà alla sua rappresentazione; dove non può, dove agli occhi suoi stessi si scopre le irrealità irreparabile di quel mondo, egli dà invece alla rappresentazione una leggerezza, quasi di sogno, che si ilara tutta d'una sottilissima ironia diffusa, che non rompe quasi mai l'incanto nè di questa o di quell'opera di magia rappresentata, nè quello assai più meraviglioso che opera la magia del suo stile.

Ecco, ho detto la parola: la magia dello stile. Il poeta ha compreso che a un solo patto si poteva dar coerenza estetica e verità fantastica a quel mondo, ove appunto la magia ha tanta parte: a patto che il poeta diventasse un mago a sua volta, e il suo stile dalla magia prendesse qualità e virtù. E c'è l'illusione che il poeta crea a noi, e talvolta anche a sè stesso, immedesimandosi nel giuoco fino ad abbandonarvisi tutto. Ah, quel giuoco tanto gli par bello, che bramerebbe crederlo realtà: non è, pur troppo! Tanto che, di tratto in tratto, il velo sottilissimo si squarcia; attraverso lo squarcio la realtà vera, del presente, si scopre, e allora l'ironia diffusa si raccoglie d'un subito e con improvviso scoppio s'appalesa. Questo scoppio però non stride, non urta mai troppo: si presente sempre. E oltre alle illusioni che il poeta crea a noi e a sè stesso, ci son quelle che i personaggi si creano e quelle che a loro creano i maghi e le fate. E' tutto un giuoco d'illusioni, fantasmagorico. Ma la fantasmagoria non è tanto nel mondo rappresentato, che ha sovente, ripeto, la consistenza stessa della realtà; quanto nello stile e nella rappresentazione del poeta, il quale con meraviglioso accorgimento ha compre-

so, che così soltanto, rivaleggiando cioè con la stessa magia, poteva salvar gli elementi irriducibili della materia e renderli con tutto il resto coerenti. Ne vogliamo una prova? Il poeta rivaleggia con la magia d'Atlante, nel canto XII: il mago ha innalzato un castello, ove i cavalieri si travagliano invano a cercar le loro donne ch'essi vi credono rapite; tre, Orlando, Ferraù e Sacripante, vi cercano la finta immagine d'Angelica, che essi credon vera. Ebbene, il poeta, più mago d'Atlante, fa che Angelica viva e vera entri in quel castello, Angelica che può rendersi vana come quella vana immagine creata da Atlante per magia.

> Quivi entra, che veder non la può il Mago;
> E cerca il tutto, ascosa dal suo anello;
> E trova Orlando e Sacripante vago
> Di lei cercar invan per quello ostello.
> Vede come fingendo la sua immago
> Atlante usa gran fraude a questo e a quello.
> Chi tor debba di lor molto rivolve
> Nel suo pensier, nè ben se ne risolve.
> . . . .
> L'anel trasse di bocca, e di sua faccia
> Levò dagli occhi a Sacripante il velo.
> Credette a lui sol dimostrarsi, e avvenne
> Ch'Orlando e Ferraù le sopravvenne.
> . . . .
> Corser di par tutti alla donna, quando
> Nessun incantamento gl'impediva;
> Perchè l'anel ch'ella si pose in mano
> Fece d'Atlante ogni disegno vano.

È una magia che entra in un'altra. Il poeta si avvale di quest'elemento, lo fa anzi siffattamente suo, che in un momento innanzi a gli occhi nostri illusi la realtà diventa magia e la magia realtà: appena Angelica si scopre, la realtà d'un subito

avventa e crolla l'incanto; sparisce mercè l'anello, ed ecco il castello d'Atlante assumer quasi consistenza reale innanzi a noi. Che stupenda finezza in questo giuoco! E' giuoco di magia; ma la magia vera è quella de lo stile ariostesco.

Che ne volete più di quei poveri cavalieri?

> Volgon pel bosco or quinci or quindi in fretta
> Quelli scherniti la stupida faccia.

Chi li fa andare incontro a questi scherni e a guai anche peggiori? Ma l'amore, signori miei, che se non è proprio proprio una pazzia, tante pur ne fa fare, jeri come oggi, e tante ne farà fare domani e sempre!

> Chi mette il piè su l'amorosa pania,
> Cerchi ritrarlo, e non v'inveschi l'ale;
> Chè non è in somma Amor se non insania
> A giudizio de' savi universale:
> E sebben come Orlando ognun non smania,
> Suo furor mostra a qualch'altro segnale.
> E quale è di pazzia segno più espresso,
> Che, per altri voler, perder sè stesso?
>
> Vari gli effetti son; ma la pazzia
> E' tutt'una però, che li fa uscire.
> Gli è come una gran selva, ove la via
> Conviene a forza, a chi vi va, fallire.

In questi due ultimi versi il poeta dà una perfetta immagine del suo poema, che poggia per tanta parte su quest'amore che dissenna. Fontane, giardini, castelli incantati? Ma sì! Se sono oggi per noi larve inconsistenti, furono come realtà per le pazzie che l'Amore fece far jeri, là in quel mondo lontano; ridetene, se vi piace; ma pensate che altre fallaci immagini crea oggi e creerà domani con l'eterna magia delle sue illusioni l'Amore, a scherno e a tormento degli uo-

mini. Se voi ridete di quelli, potreste ugualmente ridere di voi.

> Frate, tu vai
> L'altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo.

Sotto la favola è la verità. Vedete: il poeta non ha che a gravare un tantino la mano, perchè la favola gli si muti in allegoria. E la tentazione è forte, e qua e là egli difatti vi casca; la fantasia però subito lo risolleva, per fortuna, e lo richiama al giusto grado e al giusto tono, in cui fin da principio s'era messo: «Dirò d'Orlando,

> Che per amor venne in furore e matto
> D'uom che sì saggio era stimato prima;
> *Se da colei che tal quasi m'ha fatto,*
> *Che'l poco ingegno ad ora ad or mi lima,*
> *Me ne sarà però tanto concesso*
> *Che mi basti a finir quanto ho promesso.*

E fin da principio lo stile ha virtù magica. Tutto il primo canto è, nella rappresentazione, fantasmagorico, corso da lampi, d'apparizioni fugaci. E questi lampi non sprazzano per abbagliar soltanto i lettori, ma anche gli attori della scena. Ecco: ad Angelica balza innanzi Rinaldo; a Ferraù, che cerca l'elmo, l'Argalia; a Rinaldo, Bajardo; a Sacripante, Angelica; a tutt'e due, Bradamante, e poi il messaggero, e poi Bajardo di nuovo e poi di nuovo Rinaldo. E questi lampi, dopo il rapidissimo guizzo, si estinguono comicamente, con la frode dell'illusione improvvisa. Il poeta esercita, cosciente, questa sua magia; non dà mai tempo; lascia questo e prende quello; sbalordisce e sorride dello sbalordimento altrui e de' suoi stessi personaggi.

Non va molto Rinaldo che si vede
Saltare innanzi il suo destrier feroce:
Ferma, Bajardo mio, deh ferma il piede!
Chè l'esser senza te troppo mi nuoce.
Per questo il destrier sordo a lui non riede,
Anzi più se ne va sempre veloce.
Segue Rinaldo, e d'ira si distrugge,
Ma seguitiamo Angelica che fugge.

Figurarsi se Bajardo voleva fermarsi! Il suo padrone è innamorato, dunque è matto. E

Quel destrier, ch'avea ingegno a meraviglia,

capisce quel che il suo padrone non può capire. Ecco: il senno che l'Amore toglie a gli uomini è dato dal poeta a una bestia. Nel c. II (s. 19) dice, a mo' d'aggiunta, « il destrier ch'avea intelletto umano ». Umano, sì, ma — intendiamoci — non d'uomo innamorato!

Non giurerei proprio che qui non ci sia una punta di satira. L'ironia del poeta è una sottilissima sega, che ha tanti denti, e anche quello della satira, che morde un po' tutti, fino fino, sotto sotto, a cominciar dal cardinale Ippolito, suo padrone.

Oh gran bontà de' cavalieri antiqui!

Vi par che qui l'ironia consista soltanto nel fatto che Ferraù e Rinaldo, dopo essersi picchiati a quel modo che sapete, cavalchino insieme, come se nulla fosse stato? Il Rajna dice che i romanzi francesi recano in buona fede molti esempi di siffatte magnanime cortesie, e tre ne reca dal *Tristan* per concludere: « Questa è la cortesia e la lealtà dei cavalieri di Brettagna ». Benissimo! Ma non già dei due cavalieri dell'Ariosto, che non dimostrano ombra di cavalleria. Per in-

tenderlo, bisogna pensare a che cosa avrebbe potuto rispondere Ferraù alla proposta di Rinaldo di smettere il duello: « Io non combatto per una preda, io combatto per difendere una donna che m'invoca ajuto; e se io son riuscito a difenderla, non ho combattuto invano ». Un buon cavaliere antico, veramente nobile, avrebbe risposto così. Ma tanto Rinaldo quanto Ferraù non vedono in Angelica che una preda da appropriarsi, e poichè questa è uscita lor di mano, s'ajutano entrambi a rintracciarla con un criterio molto positivo e pochissimo cavalleresco. Quella esclamazione dunque « oh gran bontà dei cavalieri antiqui! » è veramente ironica e suona irrisione. Tanto è vero, che poco dopo, nel c. II, ripetendosi la medesima situazione del duello interrotto per la stessa ragione, Rinaldo lascia Sacripante a piedi:

> E dove aspetta il suo Bajardo, passa,
> E sopra vi si lancia ,e via galoppa;
> Nè al cavalier, ch'a piè nel bosco lassa,
> Pur dice addio, non che lo 'nviti in groppa.

Ripetete sul serio, se vi riesce, dopo questo:

> Oh gran bontà dei cavalieri antiqui!

Il poeta scherza, e con quel povero re di Circassia, « quel d'amor travagliato Sacripante », lo scherzo del poeta è veramente crudele e passa la parte. Già, come lo dipinge: « Un ruscello. Parean le guance, e 'l petto un Mongibello! » Gli pone accanto, benigna, colei per cui si duole; (1)

(1) È curioso veramente il notare a quali aberrazioni potè essere condotto il Rajna dalla smania di sorprendere a ogni costo il poeta del *Furioso* con le mani nel sacco altrui. A proposito di questo episodio di Sacripante e Angelica, cita nientemeno che 12 esemplari, che l'Ariosto avrebbe dovuto aver presenti. E non si accorge ch'è stupido

poi, sotto gli occhi di Angelica, lo fa buttare in terra miseramente da un cavaliere che passa di corsa; e Angelica non ha ancor finito di confortarlo con fine ironia, attribuendo cioè, al solito, la colpa della caduta al cavallo, che gli fa dare il calcio dell'asino da quel messaggero che sopravviene afflitto e stanco su un ronzino:

> Tu dêi saper che ti levò di sella
> L'alto valor d'una gentil donzella.

C'è da morirne! Ma non basta: ecco Rinaldo; Angelica fugge; e il povero Sacripante, re di Circassia, resta scornato, bastonato e a piedi.

Ma alla fin fine può consolarsi, che non avvengono soltanto a lui simili disgrazie. Ad altri ne occorrono anche di peggiori. Ce n'è per tutti! Il poeta si spassa a rappresentar la frode delle varie illusioni e a frodar anche i maghi che le frodi ordiscono. È un mondo in balìa dell'amore, della magia, della fortuna; che ne volete? E come del-

---

senz'altro il ravvicinamento di queste pretese fonti, poichè nell'Ariosto, invece del solito cavaliere che ascolta furtivo i lamenti, abbiamo Angelica, proprio lei in persona. Ma questo, — ha il coraggio di notare il Rajna, — « è una differenza di sommo momento per Sacripante, ma *secondaria per noi.* » Già! come dire che, se veramente il Tasso ebbe presente il battesimo di Sorgalis nei *Chetif* a proposito del battesimo di Clorinda, è differenza secondaria che Tancredi battezzi Clorinda in luogo di un'altro cavaliere qualsiasi! Sapete quali sono invece le *parti sostanziali?* Erba, alberi, acqua, se è giorno o notte, e simili altre amenità. Come se Angelica non fosse nel bosco fin dal principio del canto! Avrebbe potuto risparmiarsi il Rajna tanto sfoggio di erudizione e venir senz'altro all'episodio di Prasildo nel Bojardo. La differenza però rimane sempre sostanziale. L'Ariosto prende un verso al Bojardo:

> Che avria spezzato un sasso di pietade;

ma glielo corregge così:

> Che avrebbe di pietà spezzato un sasso.

Ecco tutto.

l'amore le pazzie e della magia gl'inganni, egli rappresenta della fortuna la mutabilità.

Ferraù, staccatosi al bivio da Rinaldo, gira gira, si ritrova « onde si tolse », e poichè non spera di ritrovar la donna, si scorda le botte date e ricevute, la tenzone differita, e si rimette a cercar l'elmo che gli era caduto nell'acqua.

> Or se fortuna (quel che non volesti
> Far tu) pone ad effetto il voler mio,
> Non ti turbar,

gli grida l'Argalia emerso dalle onde con l'elmo in mano, l'elmo caduto a Ferraù giusto dove il cadavere dell'Argalia era stato gittato. Un tratto che a noi non suona comicamente, ma che forse poteva sonar comico a coloro che avevan dimestichezza col poema e i personaggi del Bojardo, è nei versi che dipingono l'orrore di Ferraù all'apparir dell'ombra d'Argalia:

> Ogni pelo *arricciosse*
> E *scolorosse* al Saracino il viso.

Ora Ferraguto era stato raffigurato dal Bojardo.

> Tutto *ricciuto* e *ner* come carbone.

Gli si poteva *arricciare* il pelo e *scolorir* il viso?

L'altro contendente, Rinaldo, spedito da Carlo in Bretagna per ajuti e distolto così d'andar cercando Angelica.

> Che gli avea il cor di mezzo il petto tolto,

arrivato a Calesse, lo stesso giorno,

> Contro la volontà d'ogni nocchiero,
> Pel gran desir che di tornare avea,
> Entrò nel mar ch'era turbato e fiero;

ma, sissignori, spinto dal vento nella Scozia, si scorda di Angelica, si scorda di Carlo e della gran fretta che avea di ritornare, e s'affonda solo nella gran Selva Caledonia, facendo ora una, ora un'altra via.

> Dove più aver strane avventure pensa.

E capitato a una badia, prima mangia, poi domanda all'abbate come si possano ritrovare queste avventure per dimostrarsi valente. E « i monachi e l'Abbate »:

> Risposongli, ch'errando in quelli boschi,
> Trovar potria strane avventure e molte:
> Ma come i luoghi, i fati ancor son foschi;
> Chè non se n'ha notizia le più volte.
> Cerca, diceano, andar dove conoschi
> Che l'opre tue non restino sepolte,
> Acciò dietro al periglio e alla fatica
> Segua la fama, e il debito ne dica.

Il Rajna qua si compiace nel notare che « mai un barone del ciclo di Carlo Magno fu convertito così espressamente in Cavaliere Errante come in questo caso », ma non può non avvertire che « le parole degli ospiti dànno tuttavia a conoscere come lo spirito della cavalleria romanzesca sia ormai svanito » poichè sempre per i principali tra gli Erranti la modestia è uno dei primissimi doveri, tal che nulla è tanto difficile, quanto indurli a confessarsi autori di qualche opera gloriosa, e anche quando essi si provano dinanzi a migliaia di spettatori, procurano di celarsi con ignote divise; cavalcano quasi sempre sconosciuti,

mutando spesso di insegne, e nascondendosi molte volte anche a gli amici più cari e più fidi.

E allora? Non dobbiamo arguire che qui ci sia un'intenzione satirica, e che anzi questa intenzione sia stata così forte nel poeta, da farlo venir meno una volta tanto alle condizioni serie dell'arte, che pure egli più di tutti suol rispettare? L'incoerenza estetica, di fatti, nella condotta di Rinaldo è lampantissima e inescusabile, il personaggio non apparisce libero, ma soggetto all'intenzione dell'autore.

Ho voluto notar questo perchè mi sembra che troppo si tenda, da qualche tempo in qua, a sforzare i termini dell'immedesimazione del poeta con la sua materia. Certo è difficilissimo vederli netti e precisi, questi termini. Ma non li vede affatto, secondo me, o ha ben poco *chiaro il lume del discorso,* chi, riconoscendo — com'è giusto — l'immedesimazione del poeta col suo mondo, nega l'ironia o in gran parte la esclude o gli dà poca importanza. Bisogna riconoscere l'una cosa e l'altra — l'immedesimazione e l'ironia — poichè nell'accordo, se non sempre perfetto quasi sempre però raggiunto, d'entrambe queste cose a prima vista contrarie, sta, ripeto, il segreto dello stile ariostesco.

L'immedesimazione del poeta col suo mondo, consiste in questo, che egli con la fantasia potente *vede,* digrossato, finito anzi in ogni contorno, preciso, limpido, ordinato e vivo, quel mondo che altri aveva messo insieme grossolanamente e aveva popolato di esseri, che, o per la loro goffaggine o per la loro sciocchezza o per la puerile loro incoerenza, ecc. non poteano in alcun modo esser presi sul serio neppure dai loro stessi auto-

ri ; e poi di maghi e di fate e di mostri che, naturalmente, ne accrescevano la irrealità e la inverosimiglianza. Il poeta toglie questi esseri dal loro stato di fantocci o di fantasmi, dà loro consistenza e coerenza, vita e carattere. Obbedisce fin qui alla propria fantasia, istintivamente. Poi subentra la speculazione. C'è, ho detto, un elemento irriducibile in quel modo, un elemento cioè che il poeta non riesce a oggettivar seriamente, senza mostrar coscienza della irrealità di esso. Con quel meraviglioso accorgimento, di cui ho fatto parola più su, egli però s'industria di renderlo coerente con tutto il resto. Ma non sempre in questo giuoco la fantasia lo assiste. E allora egli s'ajuta con la speculazione: la vita perde il movimento spontaneo, diventa macchina, allegoria. È uno sforzo. Il poeta intende di dare una certa consistenza a quelle costruzioni fantastiche, di cui sente la irrealità irriducibile, per mezzo di una — dirò così — impalcatura morale. Sforzo vano e malinteso, perché il solo fatto di dar senso allegorico a una rappresentazione dà a veder chiaramente che già si tien questa in conto di favola che non ha alcuna verità nè fantastica nè effettiva, ed è fatta per la dimostrazione di una verità morale. C'è da giurare che al poeta non prema affatto la dimostrazione d'alcuna verità morale, e che quelle allegorie siano nel poema suggerite dalla riflessione, per rimedio. Quello era il mondo; quelli, gli elementi, ch'esso offriva. L'elemento della magia, del meraviglioso cavalleresco non si poteva in alcun modo eliminare senza snaturare al tutto quel mondo. E allora il poeta o cerca di ridurlo a simbolo, o senz'altro lo accoglie, ma — naturalmente — con un sentimento ironico.

Un poeta può, non credendo alla realtà della propria creazione, rappresentarla come se ci credesse, cioè non mostrare affatto coscienza della irrealità di essa; può rappresentar come vero un suo mondo affatto fantastico, di sogno, regolato da leggi sue proprie, e, secondo queste leggi, perfettamente logico o coerente. Quando un poeta si mette in codeste condizioni, il critico non deve più vedere se quel che il poeta gli ha posto innanzi è vero o è sogno, ma se come sogno è vero; poichè il poeta non ha voluto rappresentare una realtà effettiva, ma un sogno che avesse apparenza di realtà, s'intende di sogno, fantastica, non effettiva.

Ora questo non è il caso dell'Ariosto. In più d'un punto, come abbiamo già notato, egli mostra apertamente coscienza della irrealtà della sua creazione, la mostra anche dove all'elemento meraviglioso di quel mondo dà valore morale e consistenza logica, non fantastica. Il poeta non vuol creare e rappresentare come vero un sogno; non è preoccupato soltanto della verità fantastica del suo mondo, è preoccupato anche della realtà effettiva; non vuole che quel suo mondo sia popolato di larve o di fantocci, ma di uomini vivi e veri, mossi e agitati dalle nostre stesse passioni; il poeta insomma vede, non le condizioni di quel passato leggendario divenute realtà fantastica nella sua visione, ma le ragioni del presente, trasportate e investite in quel mondo lontano. Ora naturalmente, allorchè esse vi trovano elementi capaci di accoglierle, la realtà fantastica si salva; ma allorchè non li trovano, per la irriducibilità stessa di quegli elementi, l'ironia scoppia, inevitabile, e quella realtà si frange.

Quali sono queste *ragioni del presente?* Sono le ragioni del buon senso, di cui il poeta è dotato; sono le ragioni della vita entro i limiti della possibilità naturale: limiti che in parte la leggenda, in gran parte il capriccioso arbitrio di rozzi e volgari cantatori aveva bolardamente, goffamente o grottescamente violati; sono le ragioni del tempo, in fine, in cui il poeta vive.

Abbiamo veduto Ferraù e Rinaldo a cavallo insieme, guidati — com'ho detto — da un criterio molto positivo e pochissimo cavalleresco; abbiamo ascoltato il consiglio dell'abbate a Rinaldo in cerca d'avventure; tant'altri esempii potremmo recare; ma basterà senz'altro quello de la volata di Ruggero su l'ippogrifo. Anche quando il poeta con la magia dello stile riesce a dar consistenza di realtà a quell'elemento meraviglioso, levandosi poi a un volo troppo alto in questa realtà fantastica, tutt'a un tratto, quasi temesse d'averne lui stesso o chi l'ascolta il capogiro, precipita a posarsi su la realtà effettiva, rompendo così l'incanto della fantastica. Ruggero vola sublime su l'ippogrifo; ma anche dalla sublimità di quel volo il poeta avvista in terra le ragioni del presente, che gli gridano: — Cala! cala!

> Non crediate, Signor, che però stia
> Per sì lungo cammin sempre su l'ale;
> Ogni sera all'albergo se ne gìa
> Schivando a suo poter d'alloggiar male.

E quest'ippogrifo è vero? proprio vero? Lo rappresenta cioè il poeta senza mostrare affatto coscienza dell'irrealità di esso? Lo vede la prima volta calar dal castello d'Atlante sui Pirenei, con in groppa il mago, e dice che — sì — il castello, come castello, non era vero, era finto, opera di

magia; ma l'ippogrifo no, l'ippogrifo era vero e naturale. Proprio vero? proprio naturale? Ma sì, generato da un grifo e da una giumenta. Sono animali che vengono nei monti Rifei.

— Ah sì? proprio proprio? e come va che non se ne vedono mai? — Oh Dio; ne vengono, *ma rari*... — Quest'attenuazione, prettamente ironica, mi fa pensare a quella farsa napoletana, ove un impostore si lagna delle sue sciagure e, tra le altre, di quella del padre, che, prima di morire, penò tanto, ridotto a vivere, poveretto, non so per quanti mesi senza fegato: all'osservazione, che senza fegato non si può vivere, concede che sì, ne aveva, ma poco, ecco! Così gl'ippogrifi; ne vengono; ma rari! Proprio da impostore, il poeta non vuol passare. Ha l'aria di dirvi: — Signori miei, di codeste fole io non posso farne a meno; bisogna pure che c'entrino, nel mio poema; e bisogna che io, fin dove posso, mostri di crederci. — Ecco qua la gran muraglia che cinge la città d'Alcina:

> ... Par che la sua altezza a ciel s'aggiunga
> E d'oro sia dall'alta cima a terra.

Ma come? Una muraglia di tal fatta, tutta d'oro?

> Alcun dal mio parer qui si dilunga
> E dice ch'ella è alchimia; e forse ch'erra,
> Ed anco forse meglio di me intende:
> A me par oro, poichè sì risplende.

Come ve lo deve dir meglio il poeta? Sa come voi che « non è tutt'oro, quel che luce »; ma a lui oro deve parere, « poichè sì risplende... ». Per *intonarsi* quanto più può con quel mondo, fin da principio s'è dichiarato matto come il suo eroe. È

tutto un giuoco di continui accomodamenti per stabilir l'accordo tra sè e la materia, tra le condizioni inverosimili di quel passato leggendario e le ragioni del presente. Dice:

> Chi va lontan dalla sua patria, vede
> Cose da quel che già credea, lontane;
> Che narrandole poi, non se gli crede,
> E stimato bugiardo ne rimane;
> Chè 'l sciocco vulgo non gli vuol dar fede
> Se non le vede e tocca chiare e piane.
> Per questo io so che l'inesperienza
> Farà al mio Canto dar poca credenza.
>
> Poca o molta ch'io ci abbia non bisogna
> Ch'io ponga mente al vulgo sciocco e ignaro!
> A voi so ben che non parrà menzogna
> Che 'l lume del discorso avete chiaro.

Qui «aver chiaro il lume del discorso» significa «saper leggere sotto il velame dei versi». Siamo nel canto d'Alcina: e il poeta ci suggerisce: «S'io dico Alcina, s'io dico Melissa, s'io dico Erifilla, s'io dico *l'iniqua* frotta, o Logistilla, Andronica o Fronesia o Dicilla o Sofrosina, voi intendete bene a che cosa io voglia alludere». È un altro espediente (non felice) per stabilir l'accordo, ma che pure, come tutti gli altri, scopre l'ironia del poeta, cioè la coscienza della irrealità della sua creazione. Dove l'accordo non si può stabilire, quest'ironia però non scoppia mai stridula o stonata, appunto perchè l'accordo è sempre nell'intenzione del poeta, e quest'intenzione d'accordo è per sè stessa ironica.

L'ironia è nella visione che il poeta ha, non solo di quel mondo fantastico, ma della vita stessa e degli uomini. Tutto è favola e tutto è vero, poichè è fatale che noi crediamo vere le vane parvenze che spirano dalle nostre illusioni e dalle

passioni nostre; illudersi può esser bello, ma del troppo immaginare si piange poi sempre la frode: e questa frode ci appare comica o tragica secondo il grado della partecipazione nostra ai casi di chi la subisce, secondo l'interesse o la simpatia che quella passione o quell'illusione ci suscitano, secondo gli effetti che quella frode produce. Così avviene che noi vediamo il sentimento ironico del poeta mostrarsi anche sotto un altro aspetto nel poema, non più spiccato ed evidente, ma attraverso la rappresentazione stessa, in cui è riuscito a trasfondersi per modo che essa così si senta e così si voglia. Il sentimento ironico, in somma, oggettivato, spira dalla rappresentazione stessa anche là dove il poeta non mostra apertamente coscienza della irrealità di essa.

Ecco qua Bradamante in cerca del suo Ruggiero: per salvarlo, ha corso rischio di perire per mano del maganzese Pinabello; il poeta le fa soffrire insieme coi lettori il supplizio di sentirsi predire e di vedersi mostrare a dito dalla maga Melissa tutti gl'illustri suoi discendenti; e poi va, va per monti inaccessibili, sale balze, traversa torrenti, arriva al mare, trova l'albergo ov'è Brunello (e qui non dice se ella vi mangia); riprende la via

> Di monte in monte e d'uno in altro bosco,

e si riduce fin sui Pirenei; s'impadronisce de l'anello; lotta con Atlante; riesce a romper l'incanto; scioglie in fumo il castello del mago; e, sissignori, dopo aver corso tanto, dopo essersi tanto affannata e travagliata, si vede portar via dall'ippogrifo il suo Ruggero liberato. Non le resta che di ricevere le congratulazioni di coloro

ch'ella non s'era curata di liberare! Ma neanche queste, perchè:

> Le donne e i cavalier si trovâr fuora
> Delle superbe stanze alla campagna
> E furon di lor molte a cui ne dolse;
> Che tal franchezza un gran piacer lor tolse.

L'Ariosto non aggiunge altro. Un vero umorista non si sarebbe lasciata sfuggire la stupenda occasione di descrivere gli effetti nelle donne e nei cavalieri dell'improvviso sciogliersi dell'incanto, del ritrovarsi alla campagna, e il dolore del perduto bene della schiavitù per una libertà che dal bel sogno li faceva piombare nella realtà nuda e cruda. La descrizione manca affatto. Il poeta si compiace in un'altra descrizione, invece, come già Atlante si compiaceva di scherzare coi cavalieri che venivano a sfidarlo; voglio dire nella descrizione comica di tutti quei liberati, che vorrebbero impadronirsi dell'ippogrifo, il quale li mena per la campagna:

> Come fa la cornacchia in secca arena
> Che seco il cane or qua or là si mena.

Perchè manca quell'altra descrizione? Ma perchè il poeta si è posto fin da principio, rispetto alla sua materia, in condizioni del tutto opposte a quelle in cui si sarebbe messo un umorista. Egli schiva il contrasto e cerca l'accordo tra le ragioni del presente e le condizioni favolose di quel mondo passato: lo ottiene sì, ironicamente, perchè, com'ho detto, è per sè stessa ironica quell'intenzione d'accordo; ma l'effetto è che quelle condizioni non si affermano come realtà nella rappresentazione, si sciolgono, per dirla col De Sanctis, nell'ironia, la quale, distruggendo il contrasto,

non può più drammatizzarsi comicamente, ma resta comica, senza dramma.

Si affermano invece le ragioni del presente trasportate e investite negli elementi di quel mondo lontano capaci d'accogliere, e allora possiamo anche avere il dramma, ma seriamente e finanche tragicamente rappresentato: Ginevra, Olimpia, la pazzia d'Orlando. I due elementi — comico e tragico — non si fondono mai.

Si fonderanno in un'opera, nella quale il poeta, ben lungi dal mostrar coscienza della irrealità di quel mondo fantastico; ben lungi dal cercar con esso l'accordo, che di necessità non è possibile se non ironicamente, palesata in tanti modi la coscienza di quella irrealità; ben lungi dal trasportare in quel mondo fantastico le ragione del presente per investirne gli elementi capaci d'accoglierle; darà a questo mondo fantastico del passato consistenza di persona viva, corpo, e lo chiamerà Don Quijote, e gli porrà in mente e gli darà per anima tutte quelle fole e lo porrà in contrasto, in urto continuo e doloroso col presente. Doloroso, perchè il poeta sentirà viva e vera entro di sè questa sua creatura e soffrirà con essa dei contrasti e degli urti.

A chi cerca contatti e somiglianze tra l'Ariosto e il Cervantes, basterà semplicemente pôr bene in chiaro in due parole le condizioni in cui fin da principio il Cervantes ha messo il suo eroe e quelle in cui s'è messo l'Ariosto. Don Quijote non finge di credere, come l'Ariosto, a quel mondo meraviglioso delle leggende cavalleresche: ci crede sul serio; lo porta, lo ha in sè quel mondo, che è la sua realtà, la sua ragion d'essere. La realtà che porta e sente in sè l'Ariosto è ben altra; e

con questa realtà in sè, egli è come sperduto nella leggenda. Don Quijote, invece, che ha in sè la leggenda, è come sperduto nella realtà. Tanto è vero che, per non vaneggiar del tutto, per ritrovarsi in qualche modo, così sperduti come sono, l'uno si mette a cercar la realtà nella leggenda; l'altro, la leggenda nella realtà.

Come si vede, son due condizioni al tutto opposte.

Sì: vi dice Don Quijote, i molini a vento son molini a vento, ma sono anche giganti: non io, Don Quijote, ho scambiato per giganti i molini a vento; ma il mago Freston ha cangiato in molini a vento i giganti.

Ecco la leggenda nella realtà evidente.

Sì: vi dice l'Ariosto, Ruggero vola su l'ippogrifo: il mago Freston, cioè la stramba immaginazione dei miei antecessori, ha cacciato dentro a questo mondo anche bestie siffatte, e bisogna ch'io ci faccia volar su il mio Ruggero: però vi dico che ogni sera egli se ne va all'albergo e schiva a suo potere d'alloggiar male.

Ecco nella leggenda evidente la realtà.

Ma intanto, altro è fingere di credere, altro è credere sul serio. Quella finzione, per sè stessa ironica, può condurre a un accordo con la leggenda, la quale, o si scioglie facilmente nell'ironia, come abbiamo veduto, o con un procedimento inverso a quello fantastico, cioè con una impalcatura logica, si lascia ridurre a parvenza di realtà. La realtà vera, invece, se per un momento si lascia alterare in forme inverosimili dalla contemplazione fantastica d'un maniaco, resiste e rompe il naso, se questo maniaco non si contenta più di contemplarla a suo modo da lontano, ma

viene a darvi di cozzo. Altro è abbattersi a un castello finto, che si lascia a un tratto sciogliere in fumo, altro a un molino a vento vero, che non si lascia atterrare come un gigante immaginario.

— *Mire vuestra merced,* grida Sancho al suo padrone, *que aquellos que allì se parecen, no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que volteadas del viento hacen andar la piedra del molino.*

Ma Don Quijote volge uno sguardo compassionevole al suo panciuto scudiero, e grida ai molini:

— *Pues aunque moveis mas brazos que los del gigante Briareo, me lo habeis de pagar.*.

La paga lui, ohimè. E noi ridiamo. Ma il riso che qua scoppia per quest'urto con la realtà è ben diverso di quello che nasce là per l'accordo che il poeta cerca con quel mondo fantastico per mezzo dell'ironia, che nega appunto la realtà di quel mondo. L'uno è il riso dell'ironia, l'altro il riso dell'umorismo .

Allorchè Orlando urta anche lui contro la realtà e smarrisce del tutto il senno, getta via le armi, si smaschera, si spoglia d'ogni apparato leggendario, e precipita, uomo nudo, nella realtà. Scoppia la tragedia. Nessuno può ridere del suo aspetto e de' suoi atti; quanto vi può esser di comico in essi è superato dal tragico del suo furore.

Don Quijote è matto anche lui; ma è un matto che non si spoglia; è un matto anzi che si veste, si maschera di quell'apparato leggendario e, così mascherato, muove con la massima serietà verso le sue ridicole avventure.

Quella nudità e questa mascheratura sono i segni più manifesti della loro follia. Quella, nella

sua tragicità, ha del comico; questa ha del tragico nella sua comicità. Noi però non ridiamo dei furori di quel nudo; ridiamo delle prodezze di questo mascherato, ma pur sentiamo che quanto vi è di tragico in lui non è del tutto annientato dal comico della sua mascheratura, così come il comico di quella nudità è annientato dal tragico della furibonda passione. Sentiamo insomma che qui il comico è anche superato, non però dal tragico, ma attraverso il comico stesso. (1) Noi commiseriamo ridendo, o ridiamo commiserando.

Come è riuscito il poeta a ottenere questo effetto?

Per conto mio, non so proprio capacitarmi che l'ingegnoso gentiluomo Don Quijote sia nato *en un lugar de la Mancha,* e non piuttosto in Alcalà de Henáres nell'anno 1547. Non so capacitarmi che la famosa battaglia di Lepanto, che doveva, come tante magnanime imprese della cavalleria, strepitosamente apparecchiate, cader nel vuoto, così che l'arguto Gran Visir di Selim potè dire ai cristiani: — « Noi vi abbiamo tagliato un braccio prendendovi l'isola di Cipro; ma voi che ci avete fatto, distruggendoci tante navi subito ricostruite? La barba, che ci è rinata il giorno dopo! » — non so capacitarmi, dicevo, che la famosa

(1) Applico qui la formula del Lipps che definisce appunto l'umorismo: « Erhabenheit in der Komik und durch dieselhe » (vedi *Op. cit.*, pag. 243). Ma come si spiega questo superamento del comico attraverso il comico stesso? La spiegazione che dà il Lipps non mi sembra accettabile per quelle stesse ragioni che infirmano tutta la sua teoria estetica. Vedi su questa la critica del Croce nella seconda parte della sua *Estetica,* pag. 434.

battaglia di Lepanto, di cui i confederati cristiani non seppero trârre alcun profitto, non sia qualcosa come *la espantable y jamas imaginada aventura de los molinos de viento.*

— Questa è, — dice Don Quijote al suo fido scudiero, — questa è, Sancho, buona guerra, e gran servizio a Dio toglier tanto mal seme dalla faccia della terra!

Non vedeva dunque il turbante turco Don Quijote in capo a quei giganti, che al buon Sancho parevano molini a vento?

Forse erano, per la Spagna.

L'isola di Cipro poteva premere ai signori veneziani, una guerra contro i Turchi poteva premere a Pio V, fiero papa domenicano, nelle cui vecchie vene fremeva ancor caldo il sangue della giovinezza. Ma a que' bei dì di primavera, quando il Torres giunse in Ispagna, inviato dal Papa a patrocinar la causa de' Veneziani, Filippo II moveva verso i festeggiamenti sontuosi di Cordova e di Siviglia: molini a vento, le navi del Gran Visir!

Non per Don Quijote, però: dico per il Don Quijote, non della Mancha, ma di Alcalà. Eran giganti veri per lui, e con che cuore di gigante mosse incontro a loro.

Gli avvenne male, ahimè! Ma all'evidenza, come ad alcun nemico, come alla sorte ingrata, egli non volle arrendersi mai! E disse allora che le cose della guerra van soggette più delle altre a continui mutamenti: pensò, e gli parve la verità, che il tristo incantatore suo nemico, il mago Freston, colui che gli aveva tolto i libri e la casa, aveva cangiato i giganti in molini per togliergli anche il vanto della vittoria.

Questo soltanto? Anche una mano gli tolse, il tristo mago. Una mano, e poi la libertà.

Molti han voluto cercar la ragione per cui Miguel Cervantes de Saavedra, prode soldato, reduce di Lepanto e di Terceira, piuttosto che cantare epicamente, come alla sua natura eroica sarebbe meglio convenuto, le gesta del Cid o i trionfi di Carlo V, o la stessa giornata di Lepanto o la spedizione delle Azzorre, potè concepire un tipo come il Cavaliere dalla Trista Figura e comporre un libro come il *Don Quijote.* E si è voluto finanche supporre che il Cervantes creasse il suo eroe per la stessa ragione per cui più tardi il nostro buon Tassoni il suo Conte di Culagna. Qualcuno, è vero, si è spinto fino a dire che la vera ragione del lavoro sta nel contrasto, costante in noi, fra le tendenze poetiche e quelle prosaiche della nostra natura, fra le illusioni della generosità e dell'eroismo e le dure esperienze della realtà. Ma questa che, se mai, vorrebbe essere una spiegazione astratta del libro, non ci dà la ragione per cui fu composto.

Scartate come inammissibili le vedute del Sismondi e del Bouterwek, tutti, o più o meno, si sono attenuti a ciò che lo stesso Cervantes dichiara nel prologo della prima parte del suo capolavoro e nella chiusa del secondo volume: che il libro cioè non ha altro fine che quello d'arrestare e di distruggere l'importanza che hanno nel mondo e presso il volgo i libri di cavalleria, e che il desiderio dell'autore altro non è stato che quello di abbandonare all'esecrazione degli uomini le false e stravaganti storie della cavalleria, le quali, colpite a morte da quella del suo vero *Don Quijote,* non camminano più se non traballando e hanno indubbiamente a cadere del tutto.

Ora noi ci guarderemo bene dal contraddire allo stesso autore; tanto più che è noto a tutti qual potere avessero a quei dì in Ispagna i libri di cavalleria e come il gusto per siffatta letteratura avesse assunto il grado della follia. Ci avvarremo anzi anche noi di queste parole e ci serviremo dell'autore stesso e della stessa storia della sua vita per dimostrare la vera ragione del libro e quella, più profonda, dell'umorismo di esso.

Come nasce al Cervantes l'idea di coglier vivo e vero nel suo paese e nel tempo suo, anzichè lontano, in Francia, al tempo di Carlomagno, l'eroe da celebrare con quell'intento espresso nelle parole del prologo? Quando e dove gli nasce questa idea e perchè?

Non è senza ragione il favore straordinario per la letteratura epica e cavalleresca in quel tempo: è l'incubo del secolo del poeta la lotta fra Cristianità e Islamismo. E il poeta, fin dall'infanzia anche lui sotto il fascino dello spirito cavalleresco, povero, ma altero discendente d'una nobile famiglia da più secoli devota alla monarchia e alle armi, fu per tutta la vita uno strenuo difensore della sua fede. Non aveva dunque bisogno d'andarlo a cercar lontano, nella leggenda, l'eroe, cavaliere della fede e della giustizia: lo aveva presente, in sè. E quest'eroe combatte a Lepanto; quest'eroe tien testa per cinque anni, schiavo in Algeri, ad Hassan, il feroce re berbero; quest'eroe combatte in tre altre campagne per il suo re contro a Francesi e Inglesi.

Come mai, tutt'a un tratto, gli si mutano in molini a vento queste campagne, e l'elmo che ha in testa in un vil piatto da barbiere?

Ha avuto molta fortuna una considerazione del

Sainte-Beuve, che cioè nei capolavori del genio umano viva nascosta una *plusvalenza* futura, la quale si svolge di per sè sola, indipendentemente dagli autori medesimi, come dal germe si svolgono il fiore ed il frutto senza che il giardiniere abbia fatto altro se non avere zappato bene, rastrellato, innaffiato il terreno, e dato ad esso tutte quelle cure e conferito quegli elementi che meglio valessero a fecondarlo. Di questa considerazione avrebbero potuto farsi forti tutti coloro che nel medio evo scoprivano non so che allegorie nei poeti greci e latini. Era anche questo un modo di sciogliere in rapporti logici le creazioni della fantasia. Certo, quando un poeta riesce veramente a dar vita a una sua creatura, questa vive indipendentemente dal suo autore, tanto che noi possiamo immaginarla in altre situazioni in cui l'autore non pensò di collocarla, e vederla agire secondo le intime leggi della sua propria vita, leggi che neanche l'autore avrebbe potuto violare; certo, questa creatura, in cui il poeta riuscì a raccogliere instintivamente, ad assommare e a far vivere tanti particolari caratteristici e tanti elementi sparsi qua e là, può divenir poi quel che suol dirsi *un tipo,* ciò che non era nell'intenzione dell'autore nell'atto della creazione.

Ma si può dir questo veramente del *Don Quijote* del Cervantes? Si può dire e sostenere sul serio che l'intenzione del poeta nel comporre il suo libro era solamente quella di toglier con l'arma del ridicolo ogni autorità e prestigio che avevan nel mondo e presso il volgo i libri di cavalleria, a fine di distruggerne i mali effetti, e che il poeta non si sognò mai di porre in quel suo capolavoro tutto quello che ci vediamo noi?

Chi è Don Quijote, e perchè è ritenuto pazzo? Egli in fondo non ha — e tutti lo riconoscono — che una sola e santa aspirazione: la giustizia. Vuol proteggere i deboli e atterrare i prepotenti, recar rimedio a gli oltraggi della sorte, far vendetta delle violenze della malvagità. Quanto più bella e più nobile sarebbe la vita, più giusto il mondo, se i propositi dell'ingegnoso gentiluomo potessero sortire il loro effetto! Don Quijote è mite, di squisiti sentimenti, prodigo e non curante di sè, tutto per gli altri. E come parla bene! Quanta franchezza e quanta generosità in tutto ciò che dice! Egli considera il sacrificio come un dovere, e tutti i suoi atti, almeno nelle intenzioni, son meritevoli d'encomio e di gratitudine.

E allora la satira dov'è? Noi tutti amiamo questo virtuoso cavaliere; e le sue disgrazie se da un canto ci fanno ridere, dall'altro ci commuovono profondamente.

Se il Cervantes voleva far dunque strazio dei libri di cavalleria, per i mali effetti che essi producevano negli animi de' suoi contemporanei, l'esempio ch'egli reca con Don Quijote non è calzante. L'effetto che quei libri producono in Don Quijote non è disastroso se non per lui, per il povero Hidalgo. Ed è così disastroso, solo perchè l'idealità cavalleresca non poteva più accordarsi con la realtà dei nuovi tempi.

Orbene, questo appunto, a sue spese, aveva imparato don Miguel Cervantes de Saavedra. Com'era stato egli rimeritato del suo eroismo, delle due archibugiate e della perdita della mano nella battaglia di Lepanto, della schiavitù sofferta per cinque anni in Algeri, del valore dimostrato nell'assalto di Terceira, della nobiltà dell'animo, della

grandezza dell'ingegno, della modestia paziente? che sorte avevano avuto i sogni generosi, che lo avevan tratto a combattere sui campi di battaglia e a scrivere pagine immortali? che sorte le illusioni luminose? S'era armato cavaliere come il suo Don Quijlote, aveva combattuto, affrontando nemici e rischi d'ogni sorta per cause giuste e sante, s'era nutrito sempre delle più alte e nobili idealità, e qual compenso ne aveva avuto? Dopo aver miseramente stentato la vita in impieghi indegni di lui; prima scomunicato, da commissario di proviande militari in Andalusia; poi, da esattore, truffato, non va forse a finire in prigione? E dov'è questa prigione? Ma lì, proprio lì nella Mancha! In un'oscura e rovinosa carcere della Mancha, nasce il *Don Quijote*.

Ma era già nato prima il vero Don Quijote: era nato in Alcalà de Henàres nel 1547. Non s'era ancora riconosciuto, non s'era veduto ancor bene: aveva creduto di combattere contro i giganti e di avere in capo l'elmo di Mambrino. Lì, nell'oscura carcere della Mancha, egli si riconosce, egli *si vede* finalmente; si accorge che i giganti eran molini a vento e l'elmo di Mambrino un vil piatto da barbiere. Si vede, e ride di sè stesso. Ridono tutti i suoi dolori. Ah, folle! folle! folle! Via, al rogo, tutti i libri di cavalleria!

Altro che *plusvalenza* futura! Leggete nello stesso prologo alla prima parte ciò che il Cervantes dice all'ozioso lettore: «Io non ho potuto contravvenire all'ordine naturale che vuole che *ogni cosa generi ciò che le somiglia*. E così, che cosa poteva mai generare lo sterile e mal coltivato ingegno mio, se non la storia d'un figlio rinsecchito, ingiallito e capriccioso, pieno di pensieri varii non

mai finora da alcun altro immaginati; generato com'ei fu in una carcere, dove ogni angustia siede ed ha stanza ogni tristo umore? ».

Ma come si spiegherebbe altrimenti la profonda amarezza che è come l'ombra seguace d'ogni passo, d'ogni atto ridicolo, d'ogni folle impresa di quel povero gentiluomo della Mancha? È il sentimento di pena che ispira l'immagine stessa nell'autore, quando, materiata com'è del dolore di lui, si vuole ridicola. E si vuole così, perchè la riflessione, frutto d'amarissima esperienza, ha suggerito all'autore il sentimento del contrario, per cui riconosce il suo torto e vuol punirsi con la derisione che gli altri faranno di lui.

Perchè Cervantes non cantò il Cid Compeador? Ma chi sa se nell'oscura e rovinosa carcere l'immagine di quest'eroe non gli s'affacciò veramente, a destargli un'angosciosa invidia!

Tra Don Quijote, che nel suo tempo volle vivere come, non già nel loro, ma fuori del tempo e fuori del mondo, nella leggenda o nel sogno dei poeti avevano vissuto i cavalieri erranti, e il Cid Campeador che, ajutando il tempo, potè facilmente far leggenda della sua storia, non avvenne in quella carcere, alla presenza del poeta, un dialogo?

Presso le altre genti il romanzo cavalleresco aveva creato a sè stesso personaggi fittizi, o meglio, il romanzo cavalleresco era sorto dalla leggenda che si era formata intorno ai cavalieri. Ora la leggenda che fa? Accresce, trasforma, idealizza, astrae dalla realtà comune, dalla materialità della vita, da tutte quelle vicende ordinarie, che creano appunto le maggiori difficoltà nell'esistenza. Perchè un personaggio non più fittizio, ma un uomo che prenda a modello le smisurate immagini

ideali messe su dall'immaginazione collettiva o dalla fantasia d'un poeta, riesca a riempir di sè queste grandiose maschere leggendarie, ci vuole non solo una grandezza d'animo straordinaria, ma anche il tempo che ajuti. Questo avvenne al Cid Campeador.

Ma Don Quijote? Coraggio a tutta prova, animo nobilissimo, fiamma di fede; ma quel coraggio non gli frutta che volgari bastonate; quella nobiltà d'animo è una follia; quella fiamma di fede è un misero stoppaccio ch'egli si ostina a tenere acceso, povero pallone mal fatto e rappezzato, che non riesce a pigliar vento, che sogna di lanciarsi a combattere con le nuvole, nelle quali vede giganti e mostri, e va intanto terra terra, incespicando in tutti gli sterpi e gli stecchi e gli spuntoni, che ne fanno strazio, miseramente.

VI

Umoristi italiani

Non è mia intenzione tracciare, neppure per sommi capi, la storia dell'umorismo presso le genti latine e segnatamente in Italia. Ho voluto soltanto, in questa prima parte del mio lavoro, oppormi a quanti han voluto sostenere che esso sia un fenomeno esclusivamente moderno e quasi una prerogativa delle genti anglo-germaniche, in base a certi preconcetti, a certe divisioni e considerazioni, arbitrarie le une, sommarie le altre, come mi sembra di aver dimostrato.

La discussione intorno a queste divisioni arbitrarie e considerazioni sommarie, se forse mi ha fatto ritardare alquanto il cammino, che mi ero proposto più spedito, trattenendomi a osservar da presso certi particolari aspetti, certe particolari condizioni nella storia della nostra letteratura; tuttavia non mi ha disviato mai dall'argomento principale, che del resto vuol essere trattato con settile penetrazione e minuta analisi. Vi ho girato attorno, ma per circuirlo sempre più e penetrarlo meglio da ogni parte.

A qualcuno che forse avrà creduto di trovare una contradizione tra il mio assunto e gli esempii

finora recati di scrittori italiani, nei quali non ho riconosciuto la nota del *vero* umorismo, ricorderò che io ho parlato in principio di due maniere d'intenderlo, e ho detto che il vero nodo della questione è appunto qui: cioè, se l'umorismo debba essere inteso nel senso largo con cui comunemente si suole intendere, e non in Italia soltanto; o in un senso più stretto e particolare, con peculiari caratteri ben definiti, che è per me il giusto modo d'intenderlo. Inteso in quel senso largo — ho detto — se ne può trovare in gran copia nella letteratura così antica come moderna d'ogni paese; inteso in questo senso stretto e per me proprio, se ne troverà parimenti, ma in molto minor copia, anzi in *pochissime espressioni eccezionali,* così presso gli antichi come presso i moderni d'ogni paese, non essendo prerogativa di questa o di quella razza, di questo o di quel tempo, ma frutto di una specialissima disposizione naturale, d'un intimo processo psicologico, che può avvenire tanto in un savio dell'antica Grecia, come Socrate, quanto in poeta dell'Italia moderna, come Alessandro Manzoni.

Non è lecito però assumere a capriccio questo o quel modo d'intendere e applicar l'uno a una letteratura, per concludere che essa non ha umorismo, e applicar l'altro a un'altra per dimostrare che l'umorismo vi sta di casa. Non è lecito sentir soltanto negli stranieri, a causa della lingua diversa, quel particolar sapore, che per la familiarità dello stesso strumento espressivo non si avverte più nei nostri, ma nei quali intanto gli stranieri a lor volta lo avvertono. Così facendo, noi saremo i soli a non riconoscer traccia d'umorismo nella nostra letteratura, mentre vedremo

gl'Inglesi, ad esempio, porre a capo della loro un umorista, il Chaucer, il quale, se mai, può esser considerato per tale, ove si assuma l'umorismo sul senso più largo, in quel senso cioè per cui può esser considerato quale umorista anche il Boccaccio e tanti altri scrittori nostri con lui.

Nessuna contradizione, dunque, da parte nostra. La contradizione invece è in coloro che, dopo aver affermato che l'umorismo è un fenomeno nordico e una prerogativa delle genti anglo-germaniche, quando poi vogliono recare due esempii mirabili del più schietto e compiuto umorismo, citano Rabelais e Cervantes, un francese e uno spagnuolo; oppure il Rabelais e il Montaigne; e citando il Rabelais non hanno occhi per vedere in casa loro il Pulci, il Folengo, il Berni; e, citando il Montaigne, che è il tipo dello scetticismo sereno, non avido di lotte, sorridente, senza impeti, senza ideali da difendere, senza virtù da seguire, lo scettico che tollera tutto senza aver fede in nulla, che non ha nè entusiasmi nè aspirazioni, che si serve del dubbio per giustificare l'inerzia con la tolleranza, che dimostra una percezione della vita serena, ma sterile, indice di egoismo e di decadenza di razza, giacchè il libero esame che non spinge all'azione può meglio che salvare dalla schiavitù, accettare, o rendersi complice del dispotismo, non s'accorgono, dico, che le ragioni per cui han negato a tanti scrittori italiani non solo la nota umoristica, ma anche la possibilità d'averla, sono appunto queste che dicono d'aver prodotto l'umorismo del Montaigne.

Un peso, come si vede, e due misure.

Noi vedremo che, in realtà, l'avere una fede profonda, un ideale innanzi a sè, l'aspirare a qualche

cosa e il lottare per raggiungerla, lungi dall'essere condizioni necessarie all'umorismo, sono anzi opposte; e che tuttavia può benissimo essere umorista anche chi abbia una fede, un ideale innanzi a sè, un'aspirazione, e lotti a suo modo per raggiungerla. Un ideale qualsiasi, in somma, per sè stesso, non dispone affatto all'umorismo, anzi ostacola questa disposizione. Ma l'ideale può ben esserci; e se c'è, l'umorismo, che deriva da altre cause, certamente prenderà qualità da esso, come del resto da tutti gli altri elementi costitutivi dello spirito di questo o di quell'umorista. In altre parole: l'umorismo non ha affatto bisogno d'un fondo etico, può averlo o non averlo: questo dipende dalla personalità, dall'indole dello scrittore; ma, naturalmente, dall'esserci o dal non esserci, l'umorismo prende qualità e muta d'effetto, riesce cioè più o meno amaro, più o meno aspro, pende più o meno o verso il tragico o verso il comico, o verso la satira, o verso la burla, ecc.

Chi crede che sia tutto un giuoco di contrasto tra l'ideale del poeta e la realtà, e dice che si ha l'invettiva, l'ironia, la satira, se l'ideale del poeta resta offeso acerbamente e sdegnato dalla realtà; la commedia, la farsa, la beffa, la caricatura, il grottesco, se poco se ne sdegna e delle apparenze della realtà in contrasto con sè è piuttosto indotto a ridere più o meno fortemente; e che infine si ha l'umorismo, se l'ideale del poeta non resta offeso e non si sdegna, ma transige bonariamente, con indulgenza un po' dolente, mostra d'avere dell'umorismo una veduta troppo unilaterale e anche un po' superficiale. Certo molto dipende dalla disposizione d'animo del poeta; certo l'ideale di questo in contrasto con la realtà può o sdegnarsi o ridere

o transigere; ma un ideale che transige non dimostra in verità d'esser molto sicuro di sè e profondamente radicato. E consisterà l'umorismo in questa limitazione dell'ideale? No. La limitazione dell'ideale sarà, se mai, non causa, ma conseguenza di quel particolar processo psicologico che si chiama umorismo.

Lasciamo star dunque una buona volta gl'ideali, la fede, le aspirazioni e via dicendo: lo scetticismo, la tolleranza, il carattere realistico, che le nostre lettere assunsero fin quasi dal loro inizio, furon bene disposizioni e condizioni favorevoli all'umorismo; l'ostacolo maggiore fu la retorica imperante, che impose leggi e norme astratte di composizione, una letteratura *di testa,* quasi meccanicamente costruita, in cui gli elementi soggettivi dello spirito eran soffocati. Infranto il giogo, abbiamo detto, di questa poetica intellettualistica dalla ribellione appunto degli elementi soggettivi dello spirito, che caratterizza il movimento romantico, l'umorismo si affermò liberamente, massime in Lombardia che del romanticismo italiano fu il campo. Ma questo così detto romanticismo fu l'ultima e clamorosa levata di scudi della volontà e del sentimento ribelli all'intelletto; in tanti altri periodi, in tanti altri momenti della storia letteraria d'ogni nazione avvennero di tali ribellioni, e ci furon sempre solitarie anime ribelli, e ci fu sempre il popolo che si espresse nei varii dialetti senza imparare a scuola regole e leggi.

Fra questi scrittori solitarii ribelli alla retorica, fra i dialettali bisogna cercar gli umoristi e, in senso largo, ne troveremo in gran copia, fin dagli inizi della nostra letteratura, segnatamente in Toscana; nel senso vero e proprio pochi ne trovere-

mo, ma non se ne trovano di più certo nelle letterature degli altri paesi, nè questi pochi nostri son da meno dei pochi stranieri, che a confusione nostra ci son messi innanzi di continuo, e son sempre quelli, se ben s'avverte, da contarli su le dita d'una mano. Solo che il valore e il sapor dei nostri, noi non lo abbiamo saputo mai nè metter bene in rilievo, e pregiare, nè avvertire e distinguere a dovere, perchè alle loro singole e specialissime individualità la critica, guidata nella maggior parte delle nostre storie letterarie da pregiudizii che non hanno nulla che vedere con l'estetica o, comunque, da criterii generali, non ha saputo a volta a volta adattarsi e piegarsi, e ha giudicato come errori, eccessi o difetti quelli che eran caratteri peculiari. Dico questo soltanto : chi sa che giudizio troveremmo nelle nostre storie letterarie d'un libro come la *Vita e opinioni di Tristram Shandy,* se scritto in italiano, da uno scrittore italiano, chi sa che capolavoro d'umorismo sarebbero, ad esempio, la *Circe* o *I capricci di Giusto Bottajo,* se scritti in inglese, da uno scrittore inglese, o magari la stessa *Vita di Cicerone* di Gian Carlo Passeroni!

Discorrevo, qualche anno fa, appunto di questo, con un cultissimo signore inglese, conoscitore profondo della letteratura italiana.

— Neanche nel Machiavelli? — mi domandava egli con meraviglia quasi incredula. — I vostri critici non riconoscono umorismo neanche nel Machiavelli? neanche nella novella di Belfagor?

Ed io pensavo alla grandezza nuda di questo Sommo nostro, che non andò mai a vestirsi nel guardaroba della retorica; che come pochi comprese la forza delle cose; a cui la logica venne

sempre dai fatti; che contro ogni sintesi confusa reagì con l'analisi più arguta e più sottile; che ogni macchina ideale smontò coi due strumenti dell'esperienza e del discorso; che ogni esagerazione di forma distrusse col riso; pensavo che nessuno ebbe maggiore intimità di stile di lui e più acuto spirito d'osservazione; che poche anime furono come la sua disposte all'apprensione dei contrasti, a ricevere più profondamente l'impressione delle incongruenze della vita; pensavo che, parendo a molti un carattere dell'umorismo quella certa cura delle minuzie e una — come dice il D'Ancona — « a giudicarla astrattamente e a prima vista, trivialità e volgarità », anche egli, il Machiavelli, alla moltitudine talvolta si mescolò fino alla volgarità, tanto che scrisse: « Così involto tra questi pidocchi, traggo il cervello di muffa, e sfogo questa malignità di questa mia sorte, sendo contento mi calpesti per questa via per vedere se la se ne vergognassi »; ma anche:

Però se alcuna volta io rido o canto
Facciol perchè non ho se non quest'una
Via da sfogare il mi' angoscioso pianto;

pensavo anche a un'acuta osservazione del De Sanctis, che cioè: « il Machiavelli adopera la tolleranza che comprende e assolve: non già la tolleranza indifferente dello scettico, dell'ebete, dello sciocco; ma la tolleranza dello scienzato, che non sente odio contro la materia ch'egli analizza e studia, e la tratta coll'ironia dell'uomo superiore alle passioni e dice: — ti tollero, non perchè ti approvi, ma perchè ti comprendo » — pensavo a tutti questi elementi che, a farlo apposta, se li mettiamo in fila, son proprio quelli che gl'inten-

ditori delle letterature straniere riconoscono proprii dei veri e più celebrati umoristi (s'intende, inglesi o tedeschi), e — Dio me lo perdoni — non sapevo più se piangere o ridere di tutte le meraviglie che questi intenditori han sempre detto... che so? delle *Lettere d'un drappiere* e degli altri scritti politici del decano Gionata Swift!

A questi intenditori, che delle letterature straniere ci pongono innanzi i soliti cinque o sei scrittori umoristi, basta dare della letteratura nostra un giudizio così fatto: « L'opera d'arte è scherzo geniale di fantasia, è riso fugace d'impressione destato dalle immagini, non dalle cose, gajezza accademica di ricordi, erudita ilarità; manca il sentimento profondo della famiglia (*e ne aveva tanto lo Swift, difatti!*), della natura, della patria; o meglio manca in quella forma gaja e ne assume un'altra, acre e violenta (*e che miele, difatti, nello Swift*), che ricorda Persio e Giovenale. Non fo nomi; basti accennare che le tradizioni classiche, lo spirito d'imitazione, la lingua ristretta nel vocabolario, schiva del popolo, impedirono nell'arte la libertà di atteggiamenti, di forma, di stile indispensabile all'*humour*: come altri ostacoli, il Papato, la dominazione straniera, le discordie intestine, la boria regionale e le accademie e le scuole impedirono la libertà politica, religiosa, scientifica. Ne affligge antico male; in scienza pedanti, in arte retori, nella vita attori, solenni sempre o gravi, insofferenti di analisi, corrivi alle grandi idee, sdegnosi delle modeste e lente esperienze, cercatori di tesi e di antitesi, vaporosi o empirici, atei o mistici, manierati o barbari. La nostra coltura è a strati, e non sempre nazionale; lo straniero persiste dentro a noi; le forme lette-

rarie hanno tipi fissi; una generazione fa il testo, altre parecchie fanno le note; così si pensa e sente per riflesso, per reminiscenza o per fantasia; così ne sfugge il senso reale della vita, si ottunde quella libertà di percezione e di attitudini che crea l'umorismo; e si riproduce il circolo vizioso; gli scrittori umoristi non sorgono perchè mancano le condizioni adatte, e queste non mutano perchè mancano gli scrittori. Il difetto è alla radice; poco sviluppato lo spirito di curiosità; fioca la nota intima. L'*humour* vuole l'uno e l'altra; vuole il pensatore e l'artista; ma l'arte e la scienza presso noi son divise tra loro e divise dalla vita ». (1)

Ho citato il Machiavelli. Citerò, a questo proposito, un altro piccolo nostro che non ebbe quella « libertà di atteggiamenti, di forma, di stile, indispensabile all'*humour* », a cui « il Papato... le accademie e le scuole impedirono la libertà politica, religiosa e scientifica », un insofferente d'analisi, pedante in iscienza e retore in arte, uno che ebbe poco sviluppato lo spirito di curiosità, ecc.: Giordano Bruno, se permettete, *academico di nulla academia*, autore, tra l'altro, dello *Spaccio de la Bestia trionfante*, della *Cabala del Cavallo Pegaseo*, dell'*Asino Cillenico* e del *Candelajo;* colui che ebbe per motto, come tutti sanno: *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis,* che pare il motto dello stesso umorismo.

E la candela di quel suo candelajo « potrà chiarir alquanto certe ombre dell'idee, le quali invero spaventano le bestie », — dice egli stesso; e dice anche: — « Considerate chi va, chi viene, che si fa, che si dice, come s'intende, come si può inten-

(1) Vedi Arcoleo, *op. cit.*, pagi 94-95.

dere; chè certo, contemplando quest'azioni e discorsi umani col senso d'Eraclito, o di Democrito, avrete occasion di molto o ridere o piangere ».

Per conto suo, l'autore le ha contemplate col senso di Eraclito e di Democrito a un tempo.

« Qua Giordano parla per volgare, nomina liberamente, dona il proprio nome a chi la natura dona il proprio essere; non dice vergognoso quel che fa degno la natura; non copre quel ch'ella mostra aperto, chiama il pane pane, il vino vino, il piede piede, et altre parti di proprio nome; dice il mangiare mangiare, il dormire dormire, il bere bere, e così gli altri atti naturali significa con proprio titolo ».

Questo, nella *Epistola esplicatoria* che precede lo *Spaccio della Bestia trionfante.* Apriamo un po' questo *Spaccio* e sentiamo che cosa Mercurio dice di Giove. Ecco qua : « Ha ordinato che oggi a mezzogiorno doi meloni tra gli altri, nel melonajo di Fronzino, sieno perfettamente maturi : ma che non sieno colti se non tre giorni a presso, quando non saran giudicati buoni a mangiare. Vuole che al medesimo tempo de la iviuma che sta a le radici del monte di Cicala, in casa di Gioan Bruno, trenta iviomi sieno perfetti colti, e diecesette cadano scalmati in terra, quindici siano rosi da' vermi; che Nasta, moglie d'Albenzio, mentre si vuole incr領spar li capegli de le tempie, vegna, per aver troppo scaldato il ferro, a bruciarsene cinquantasette, ma che non si scotte la testa, o per questa volta non biastemi quando sentirà il puzzo, ma con pazienza la passe; che dal sterco del suo bove nascano dugento cinquanta doi scarafoni, de' quali quattordici sieno calpestati e uccisi per il pie' di Albenzio, vinti sei muojano di rinversato, vinti

doi vivano in caverna, ottanta vadano in peregrinaggio per il cortile, quaranta doi si retirino a vivere sotto quel ceppo vicino a la porta, sedici vadano isvoltando le pallottole per dove meglio li vien comodo, il resto corra a la fortuna... Che Ambrogio ne la centesima e duodecima spinta abbia spaccio et ispedito il negozio con la mogliera, e che non la ingravide per questa volta, ma ne l'altra volta, con quel seme in cui si convertisce quel porro cotto che mangia al presente con sapa e pane miglio ».

E questo per dimostrare a Sofia che s'inganna se pensa che ai celesti non sieno a cura così le cose minime, come le più grandi.

Come si chiama questo?

Dice di sè Giordano nell'Antiprologo del *Candelajo*: « L'autore, se voi lo conoscete, direste ch'have una fisionomia smarrita; par che sempre sia in contemplazione de le pene de l'inferno; par sia stato a la pressa, come le barrette; un che ride, sol per far come fan gli altri. Per il più lo vedrete fastidito, restio e bizzarro: non si contenta di nulla, ritroso come un vecchio d'ottant'anni, fantastico come un cane ». E Dedalo si chiama « circa gli abiti dell'intelletto » nella *proemiale epistola* al *Dell'infinito Universo e Mondi,* e come Moro, dio del riso, s'introduce nello *Spaccio*.

« Lo stile del Bruno, — osserva nel suo studio mirabile su *Tre commedie italiane nel Cinquecento* il Graf (1) — lo stile del Bruno è l'immagine viva della mente onde muove. Ad un'amplis

(1) Vedi in *Studii drammatici* (Torino, Loescher, 1878). Le tre commedie sono *La Calandria, La Mandragola, Il Candelajo*

sima varietà di forme, di figurazioni e di processi, s'accoppia in esso un'efficacia impareggiabile. Pien di vitale fervore esso non si adagia ne' simmetrici spartimenti retorici, ma si devolve per effluente, organica funzione. Di natura proteiforme, con pari agevolezza s'adegua al più arduo pensiero della mente disquisitiva, e al più volgar sentimento di un'anima abjetta. Le parole vi si affrontano in riscontri impensati, e dal cozzar loro erompe sfavillando nuova luce d'idee. Esso è un vivo fermento di peregrini concetti, d'immagini epifaniche, di clausole feconde. La lingua copiosa, proporzionata alla varietà e al numero delle cose che per essa si debbono significare, non conosce, o disprezza, i ritegni e le leggi dell'accademica purità, e s'impingua di elementi tratti così da' repositorii più augusti dell'eloquenza classica, come dagli ultimi fondi della parlata vernacola. Un istrumento sì fatto era necessario ad un ingegno che, senza smarrire mai l'equilibrio, trascorre tutti i gradi dell'essere, dagli imi termini del reale ai supremi dell'ideale. Sia che raffronti, e associi o sceveri i termini del pensiero, sia che narri o descriva, la virtù sua rimane sempre uguale a sè stessa ». (1)

---

(1) Certe tropologie del Bruno sono di un'efficacia senza pari; così, quando di un inetto ragionatore dice che è venuto armato *di parole e scommi che si muojono di fame e di freddo*. Certe comparazioni scolpiscono, come là dove di due presuntuosi sapienti dice che *l'uno parea il conestabile de la gigantessa dell'orco, l'altro l'amostante de la dea riputazione*. Nella *Cabala del Cavallo pegasco* così è descritto Don Cocchiarone, mistiriarca filosofo: « Don Cocchiarone pien d'infinita e nobil meraviglia sen va per il largo de la sua sala, dove rimosso dal rude ed ignobil volgo, se la spasseggia, e rimenando or quinci or quindi de la litteraria sua toga le fimbrie, rimenando or questo or quell'altro piede, rigettando or verso il destro

Le contraddizioni innegabili che il Graf in questo suo studio scopre nella mente del filosofo panteista, per cui confessa di non intendere « come si generi in essa il momento del riso » si spiegano, secondo me, perfettamente con quell'intimo e particolar processo psicologico in cui consiste appunto l'umorismo e che implica per sé stesso queste e tant'altre contraddizioni.

Del resto, il Graf stesso soggiunge: « Può darsi che la contraddizione tragga la origine da una certa disformità preesistente fra l'intelletto e l'indole da una parte, e fra la virtù apprensiva e la raziocinativa da un'altra ».

Ma io non posso indugiarmi a discorrere su ogni scrittore che mi avvenga di nominare in questa rapida corsa. Debbo limitarmi a fuggevoli accenni, rimandando a miglior tempo uno studio compiuto e un'antologia degli umoristi italiani, che qui, dato il mio compito, sarebbe fuor di luogo. Basterà porre in vista alcuni pochi nomi; e due ne abbiamo già citati di sommi, e un terzo di più modesto scrittore, che fu di popolo e artigiano, uso, come disse egli stesso « tutto il giorno a combattere con la forbice e con l'ago: cose che se bene sono strumenti da donne, e le muse son donne, non si legge però ch'elle fussino mai adoperate da loro »: Giambattista Gelli, voglio dire, che nei giardini del Ruccellai si pascolò di filo-

---

or verso il sinistro fianco il petto, con il testo commento sotto l'ascella, e con gesto di voler buttar quel pulce ch'ha tra le due prime dita, in terra, con la rugata fronte cogitabondo, con erte ciglia et occhi arrotondati, in gesto d'un uomo fortemente meravigliato, conchiudendola con un grave et enfatico sospiro, farà pervenire a l'orecchio de' circostanti questa sentenza: *Hucusque alii Philosophi non pervenerunt.*

sofia e diede fuori quella *Circe* e quei *Capricci di Giusto Bottajo,* che — ripeto — chi sa che capolavori d'umorismo sembrerebbero, se scritti in inglese, da scrittore inglese.

Ma sul serio, se son considerati umoristi in Inghilterra il Congreve, lo Steele, il Prior, il Gay, non troveremo noi nella letteratura nostra da contrapporre altri nomi di scrittori, che noi, per conto nostro, non ci siamo mai sognati di chiamare umoristi, anche del settecento, e anche di due e di tre secoli innanzi? Ma quanti bizzarri a gaj ingegni tra quei *bajoni* nostri del Cinquecento! E il Cellini? Sul serio, se ci vediamo porre innanzi *The Dunciade* del Pope, non abbiamo da prendere a piene mani, per seppellirla, tutta una letteratura, di cui sogliamo vergognarci, a cominciar dai *Mattaccini* del Caro? Mancassero guerre d'inchiostro tra i letterati nostri d'ogni tempo, giù giù dai sonetti di Cecco Angiolieri contro Dante, all'*Atlantide* di Mario Rapisardi! Riso anche questo, sicuro, gajezza mala, umore, cioè fiele, collera fredda e secca, come la chiama Brunetto Latini, o malinconia nel senso originario della parola: la malinconia appunto dello Swift libellista. Penso al Franco, all'Aretino e, più qua, a quel terribile monsignor Lodovico Sergardi. A questi soltanto? Ma a ben più d'uno

è forza ch'io riguardi,
Il qual mi grida e di lontano accenna
E priega ch'io nol lasci nella penna,

vedendo con quanta larghezza gli altri imbarchino scrittori su questo *Narrenschiff* dell'umorismo! Ma sì, perchè no? anche tu, Ortensio Lando, se pur volontariamente non pazzeggi come Bruto per

aver diritto di vivere e di parlare con libertà, come disse Carlo Tenca; monta anche tu, autore dei *Paradossi* e del *Commentario delle cose mostruose d'Italia e d'altri luoghi,* tu che, non foss'altro, avesti il coraggio di dare ai tuoi dì dell'animalaccio ad Aristotile. Io, per me, ti lascerei a terra con tutti gli altri, a terra col Doni, a terra col Boccalini, Tacito proconsolo nell'isola di Lesbo, a terra col Dotti, a terra con tanti prima e dopo di te, il Caporali e il Lippi e il Passeroni; ma non vorrei essere io solo così rigoroso, massime quando vedo dalla barca uno che ha il diritto di starvi, incontestabile, Lorenzo Sterne, far cenni e invitar quell'ultimo dei nostri che ho nominati, a montarvi.

E Alessandro Tassoni? si deve lasciare a terra anche lui? Nelle recenti feste in suo onore, parecchi han voluto veder stoffa d'umorista vero in questo acuto e acerbo derisore, anzi disprezzatore del suo tempo. Se fosse inglese o tedesco, sarebbe già da un pezzo nella barca anche lui e degno di starvi.

a giudizio de' savi universale.

Siamo sempre lì: in che senso si deve intendere l'umorismo?

L'Arcoleo, su la fine della sua seconda conferenza, dichiara di non essere incline a quella critica che, rispetto a forme letterarie, dispensa facilmente scomuniche e ostracismi; e dice che sono molto complesse le ragioni per le quali in Italia ebbe poca vita la forma umoristica, e che egli non vuol profanare quest'argomento che merita studio speciale. Quali sieno queste ragioni molto complesse, che al lume degli stessi esempii recati dal-

l'Arcoleo appajono qua e là contraddittorie, abbiamo già veduto: da noi non c'è spirito d'osservazione nè intimità di stile, siamo pedanti e accademici, siamo scettici e indifferenti, non aspiriamo a nulla. Contro queste accuse, noi abbiamo citato parecchi nomi, che mai, neppure in un lampo, sono sorti in mente all'Arcoleo. Una sola volta, parlando del Heine in fin di vita, che ride del suo dolore, pensa, per combinazione, al Leopardi che si sentiva anche lui « un tronco che pena e vive » e al Brighenti scriveva: « Io sto qui deriso, sputacchiato, preso a calci da tutti, di maniera che se vi penso mi fa raccapricciare. Tuttavia *mi avvezzo a ridere* e ci riesco ». Sì, ma « restò lirico », osserva, « l'educazione classica non gli permise di essere umorista! » Ma scrisse anche certi dialoghi se non c'inganniamo, e certe altre prosette... Restò lirico anche lì? L'educazione classica... Ma almeno la tendenza romantica avrà permesso al Manzoni di essere umorista? Che! Il suo don Abbondio « non aspira a nulla, litiga tra il dovere e la paura; è ridicolo senz'altro ». Non è questo un modo abbastanza spiccio di giudicare e mandare? Ma questo modo, veramente, tiene l'Arcoleo dal principio alla fine delle due conferenze: l'argomento è trattato così, a sprazzi, per sentenze inappellabili. Umorismo: fuoco d'artifizio di scoppiettanti definizioni; poi, prima fase: dubbio e scetticismo — « *ridere del proprio pensiero* » — Amleto; seconda fase, lotta e adattamento — « *ridere del proprio dolore* » — Don Giovanni. E tra gli umoristi della prima fase son citati due francesi, Rabelais e Montaigne, e due inglesi, Swift e Sterne; tra gli umoristi della seconda, due tedeschi. Richter e Heine, tre inglesi, Carlyle, Dickens, Tha-

ckeray e poi... Marco Twain. Come si vede, nessun italiano. E dire che arriviamo fino a Marco Twain!

L'Arcoleo conclude così: « Lo spirito comico rimase avviluppato nell'embrione della commedia dell'arte o nella poesia dialettale; e molto e ricco sviluppo ebbero invece e in poesia e in prosa, in poemi, novelle, romanzi e saggi, l'ironia e la satira. Basta confondere con queste forme l'*humour*, perchè n'esca giudizio opposto al mio, o perchè io sembri esagerato e ingiusto. Non intendo parlare di tentativi o abbozzi; si trovano facilmente in ogni storia artistica e di ogni forma: ma io non so vedere fra noi una letteratura umoristica e all'uopo non avrei che a fare un paragone tra l'Ariosto e Cervantes ».

Questo paragone l'abbiamo fatto noi, e con un giudizio non opposto a quello ch'egli avrebbe dato, se avesse fatto il paragone. Tra parentesi però, Cervantes — come Rabelais, come Montaigne — è un latino; e non crediamo che la Riforma propriamente in Spagna... Lasciamo andare! Veniamo in Italia. Noi non vogliamo affatto confondere lo spirito comico, l'ironia, la satira con l'umorismo: tutt'altro! Ma non si deve neanche confondere l'umorismo vero e proprio con l'*humour* inglese, cioè con quel tipico modo di ridere o umore che, come tutti gli altri popoli, hanno anche gl'Inglesi. Non si pretenderà, che gl'Italiani o i Francesi abbiano l'*humour* inglese; come non si può pretendere che gl'Inglesi ridano a modo nostro o facciano dello spirito come i Francesi. L'avranno magari fatto, qualche volta; ma ciò non vuol dire. L'umorismo vero e proprio è un'altra cosa, ed è anche per gl'Inglesi un'*eccentricità di*

stile. Basta confondere l'una cosa e l'altra — diciamo anche noi a nostra volta — perchè si venga a riconoscere una letteratura umoristica a un popolo e a negarla a un altro. Ma una letteratura umoristica si può avere a questo solo patto, cioè di far questa confusione; e allora ogni popolo avrà la sua, assommando tutte le opere in cui questo tipico umore si esprime nei più bizzarri modi; e noi potremmo cominciar la nostra, ad esempio, con Cecco Angiolieri, come gl'Inglesi la cominciano col Chaucer, e non direi che la comincino bene, non per il valore del poeta, ma perchè egli mostra di aver mescolato alla bevanda nazionale un po' del vino che si vendemmia nel paese del sole. Altrimenti, una letteratura umoristica vera e propria non è possibile, presso nessun popolo: si possono avere umoristi, cioè pochi e rari scrittori in cui per natural disposizione avviene quel complicato e speciosissimo processo psicologico che si chiama umorismo. Quanti ne cita l'Arcoleo?

Certamente, l'umorismo nasce da uno speciale stato d'animo, che può, più o meno, diffondersi. Quando un'espressione d'arte riesce a conquistare l'attenzione del pubblico, questo si dà subito a pensare e a parlare e a scrivere secondo le impressioni che ne ha ricevuto; di modo che quella espressione, sorta dapprima dalla particolare intuizione d'uno scrittore, penetrata rapidamente nel pubblico, è poi da questo variamente trasformata e diretta. Così avvenne per il romanticismo, così per il naturalismo: diventarono le idee del tempo, quasi un'atmosfera ideale; e molti fecero per moda i romantici o i naturalisti, come molti per moda fecero gli umoristi in Inghilterra nel

sec. XVIII, e molti furon degli *umidi* nel Cinquecento in Italia, e degli *arcadi* nel settecento. Uno stato d'animo si può creare in noi e divenir coerente o rimaner fittizio, secondo che risponda o no alla speciale fisionomia dell'organismo psichico. Ma poi le idee del tempo mutano, cangia la moda, i pòmpili seguaci si mettono appresso ad altre navi. Chi resta? Restano quei pochi, da contar su le dita, quei pochi che ebbero, primi, l'intuizione straordinaria, o in cui quello speciale stato d'animo divenne così coerente, che poteron creare un'opera organica, resistente al tempo e alla moda.

Sul serio poi l'Arcoleo crede che nella nostra letteratura dialettale non ci sia altro che spirito comico? Egli è siciliano, e certamente ha letto il Meli, e sa quanto sia ingiusto il giudizio di *arcadia superiore* dato della poesia di lui, che non fu sonata soltanto su la zampogna pastorale, ma ebbe anche tutte le corde della lira e si espresse in tutte le forme. Non c'è vero e proprio umorismo in tanta parte della poesia del Meli? Ma basterebbe citar soltanto *La cutuliata* per dimostrarlo!

Tic tic... chi fu? Cutuliata.

E non c'è umorismo, vero e proprio umorismo, in tanti e tanti sonetti del Belli? E senza parlare delle figure del Maggi, il *Giovannin Bongè*, il *Marchionn di gamb avert* di Carlo Porta non son due capolavori d'umorismo? E, poichè si parla di tipi rimasti imperituri, il *Monsù Travet* del Bersezio, *Il Nobilomo Vidal* del Gallina? E un altro scrittore dialettale abbiamo, finora quasi del tutto ignoto, grandissimo: umorista vero, se mai ce ne fu, e — a farlo apposta — meridionalissimo, di

Reggio Calabria: Giovanni Merlino, rivelato or son parecchi anni, in una conferenza (1) da Giuseppe Mantica, suo conterraneo, che sarebbe stato anche lui un forte scrittore umorista se, nel breve corso della sua esistenza, la politica non lo avesse troppo presto distratto dalle lettere. Scrisse il Merlino i suoi libri per 55 lettori, che nomina uno per uno e divide in quattro categorie, imponendo a ciascuna di esse alcuni speciali obblighi in ricompensa del piacere loro procurato. Uno de' suoi volumi, ancora tutti inediti, è detto: *Miscellanea di varie cose sconnesse e piacevoli,* « fatta per coloro che, avendo poco cervello, vogliono istruirsi sul modo più acconcio per perderlo interamente »; gli altri sono *Memorie utili ed inutili ai posteri, ossia la vita di Giovanni Merlino del quondam Antonio di Reggio, principiata a 27 decembre* 1789 *e proseguita fino al* 1850, *composta di sette volumi.* Vorrei poter citare per disteso il lungo *Dialogo alla calabrese tra Domine Dio e Giovanni Merlino* o il *Conto con Domine Dio* per dimostrare che umorista fosse il Merlino. Nell'attesa che gli eredi lo rendano a tutti noto pubblicando i volumi, rimando alla pubblicazione che il Mantica fece di questi due impareggiabili *Dialoghi*, con la traduzione a fronte.

Questo, per la letteratura dialettale. Non scopre poi sul serio altro che ironia e satira l'Arcoleo negli scrittori italiani? Io penso a un certo *Socrate immaginario* d'un certo abbate del settecento; penso al *Didimo chierico* del Foscolo: ad alcune volate in prosa del Baretti; penso ai *Promessi Sposi* del Manzoni, tutto infuso di genuino

(1) Vedi *Giovanni Merlino, umorista,* Napoli, Pierro, 1898.

umorismo; (1) penso al *Sant'Ambrogio* del Giusti, vera poesia umoristica, unica forse tra le tante satiriche o sentimentali; penso a quei certi dialoghi e a quelle certe prosette del Leopardi; penso all'*Asino* e al *Buco nel muro* del Guerrazzi; penso al *Fanfulla* del D'Azeglio; penso a Carlo Bini; penso a quella tal cucina nel castello di Fratta delle *Confessioni d'un ottuagenario* del Nievo; penso a Camillo De Meis, al Revere; e, poichè l'Arcoleo arriva fino a Marco Twain, penso al *Re umorista*, al *Demonio dello stile*, all'*Altalena delle antipatie*, al *Pietro e Paola*, a *Scaricalismo*, all'*Illustrissimo* del Cantoni; al *Demetrio Pianelli* del De Marchi; penso ai poeti della scapigliatura lombarda e a tante note di schietto e profondo umorismo nelle liriche del Carducci e del Graf; penso ai tanti personaggi umoristici che popolano i romanzi e le novelle del Fogazzaro, del Farina, del Capuana, del Fucini, e anche ad alcune opere di più giovani scrittori, da Luigi Antonio Villari all'Albertazzi, al Panzini... ed ecco, la *Lanterna di Diogene* di quest'ultimo vorrei porre in una mano all'Arcoleo e nell'altra la candela del *Candelajo* del Bruno: son sicuro che parecchi scrittori umoristi scoprirebbe nella letteratura italiana antica e nuova.

---

(1) Vedi nella seconda parte la dimostrazione dell'umorismo di don Abbondio, che all' Arcoleo sembra una figura ridicola o comica senz'altro.

PARTE SECONDA

Essenza, caratteri e materia dell'umorismo

I

Che cosa è l'umorismo?

Se volessimo tener conto di tutte le risposte che si son date a questa domanda, di tutte le definizioni che autori e critici han tentato, potremmo riempire parecchie e parecchie pagine, e probabilmente alla fine, confusi tra tanti pareri e dispareri, non riusciremmo ad altro che a ripetere la domanda: — Ma, in somma, che cos'è l'umorismo?

Abbiamo già detto che tutti coloro, i quali, o di proposito o per incidenza, ne han parlato, in una cosa sola si accordano, nel dichiarare che è difficilissimo dire che cosa sia veramente, perchè esso ha infinite varietà e tante caratteristiche che, a volerlo descrivere in generale, si rischia sempre di dimenticarne qualcuna.

Questo è vero; ma è vero altresì che da un pezzo ormai avrebbe dovuto capirsi che partire da queste caratteristiche non è la via migliore per arri-

vare a intendere la vera essenza dell'umorismo, poichè sempre avviene che una se ne assuma per fondamentale, quella che si è riscontrata comune a parecchie opere o a parecchi scrittori studiati con predilezione; di modo che tante definizioni si vengono infine ad avere dell'umorismo, quante sono le caratteristiche riscontrate, e tutte naturalmente hanno una parte di vero, e nessuna è la vera.

Certamente, dalla somma di tutte queste varie caratteristiche e delle conseguenti definizioni si può arrivare a comprendere, così, in generale, che cosa sia l'umorismo; ma se ne avrà sempre una conoscenza sommaria ed esteriore, appunto perchè fondata su queste sommarie ed esteriori determinazioni.

La caratteristica, ad esempio, di quella tale peculiar bonarietà o benevola indulgenza che scoprono alcuni nell'umorismo, già definito del Richter « malinconia d'un animo superiore che giunge a divertirsi finanche di ciò che lo rattrista », (1)

---

(1) Del Richter si possono citare parecchie definizioni. Egli chiama anche l'umorismo « sublime a rovescio ». La descrizione migliore, secondo il suo modo d'intenderlo, è quella a cui già abbiamo accennato altrove, parlando della diversità del riso antico dal riso moderno: « L'umore romantico è l'atteggiamento grave di chi compari il piccolo mondo finito con l'idea infinita: ne risulta un riso filosofico che è misto di dolore e di grandezza. È un comico universale, pieno di tolleranza cioè e di simpatia per tutti coloro che, partecipando della nostra natura, ecc. ecc. ». Altrove parla di quella certa « idea che annienta », che ha avuto molta fortuna presso i critici tedeschi, anche applicata in un senso meno filosofico. *Der Humor kann,* dice il Lipps, *schliesslish ein vollbewuster sein. Er ist ein solcher, wennder Träger desselben sich sowohl des Rechtes, als auch der Beschränktheit seines Standpunktes, sowohl seiner Erhabenheit als auch relativen Nichtigkeit bevusst ist.* »

quel «tranquillo, giocondo e riflesso sguardo su le cose», quel «modo d'accogliere gli spettacoli divertenti, che sembra, nella sua moderazione, soddisfare il senso del ridicolo e domandar perdono di ciò che v'è di poco delicato in tal compiacimento», quella tale «espansione degli spiriti dall'interno all'esterno incontrata e ritardata dalla corrente contraria d'una specie di benevolenza pensosa», di cui parla il Sully nel suo *Essai sur le rire*, (1) non si trovano in tutti gli umoristi. Alcuni di questi tratti, che al critico francese, e non a lui soltanto, pajono principali dell'umorismo, si troveranno in alcuni, in altri no; e in certuni anzi si troverà il contrario, come ad esempio nello Swift, che è malinconico nel senso originario della parola, cioè pieno di fiele; e del resto noi vedremo un po' più innanzi, parlando del don Abbondio del Manzoni, a che cosa in fondo si riduca quella peculiar bonarietà o simpatica indulgenza.

Al contrario, quella «acre disposizione a scoprire ed esprimere il ridicolo del serio e il serio del ridicolo umano», di cui parla il Bonghi, calzerà allo Swift e a umoristi al pari di lui beffardi e mordaci; non calzerà ad altri; nè del resto, come osserva il Lipps, opponendosi alla teoria del Lazzarus, che considera anch'esso l'umorismo soltanto come una disposizione d'animo, questo modo di considerarlo è compiuto. Nè compiuto sarà quello del Hegel che lo dice «attitudine speciale d'intelletto e di animo onde l'artista si pone lui stesso al posto delle cose», definizione che, a non porsi

(1) Paris, Alcan, 1904, pag. 276.

bene a guardare da quel solo lato da cui l'Hegel lo guarda, ha tutta l'aria d'un rebus.

Caratteristiche più comuni, e però più generalmente osservate, sono la « contradizione » fondamentale, a cui si suol dare per causa principale il disaccordo che il sentimento e la meditazione scoprono o fra la vita reale e l'ideale umano o fra le nostre aspirazioni e le nostre debolezze e miserie, e per principale effetto quella tal perplessità tra il pianto e il riso; poi lo scetticismo, di cui si colora ogni osservazione, ogni pittura umoristica, e in fine il suo procedere minuziosamente e anche maliziosamente analitico.

Dalla somma, ripeto, di tutte queste caratteristiche e conseguenti definizioni si può arrivare a comprendere, così, in generale, che cosa sia l'umorismo, ma nessuno negherà che non ne risulti una conoscenza troppo sommaria. Che se accanto ad alcune determinazioni affatto incompiute, come abbiamo veduto, altre ve ne sono indubbiamente più comuni, l'intima ragione di esse non è poi veduta affatto con precisione nè spiegata.

Rinunzieremo noi a vederla con precisione e a spiegarla, accettando l'opinione di Benedetto Croce che nel *Journal of comparative Literature* (fasc. III, 1903) dichiarò indefinibile l'umorismo come tutti gli stati psicologici, e nel libro dell'*Estetica* lo annoverò tra i tanti concetti dell'estetica del simpatico? « L'indagine dei filosofi — egli dice — si è a lungo travagliata intorno a questi fatti, e specialmente intorno ad alcuni di essi, come, in prima linea, il *comico*, e poi il *sublime*, il *tragico*, l'*umoristico* e il *grazioso*. Ma bisogna evitar l'errore di considerarli come *sentimenti speciali, note*

del sentimento, ammettendo così delle distinzioni e classi di sentimenti, laddove il sentimento organico per sè stesso non può dar luogo a classi; e bisogna chiarire in che senso possano dirsi fatti *misti*. Essi dan luogo a concetti *complessi*, ossia di complessi di fatti, nei quali entrano sentimenti organici di piacere e dispiacere (o anche sentimenti spirituali-organici), e date circostanze esterne che forniscono a quei sentimenti meramente organici o spirituali-organici un determinato contenuto. Il modo di definizione di questi concetti è il *genetico*: Posto l'organismo nella situazione *a*, sopravvenendo la circostanza *b*, si ha il fatto *c*. Questo e simili processi non hanno col fatto estetico nessun contatto: salvo quello generale che tutti essi, in quanto costituiscono la materia o la realtà, possono essere *rappresentati* dall'arte; e l'altro, accidentale, che in questi processi entrino talvolta dei fatti estetici, come nel caso dell'impressione di *sublime* che può produrre l'opera di un artista titano, di un Dante o di uno Shakespeare, o di quella *comica* del conato di un imbrattatele o di un imbrattacarte. Anche in questi casi il processo è estrinseco al fatto estetico: al quale non si lega se non il sentimento del piacere e dispiacere, del valore e disvalore estetico, del bello e del brutto ».

Innanzi tutto, perchè sono indefinibili gli stati psicologici? Saranno forse indefinibili per un filosofo, ma l'artista, in fondo, non fa altro che definire e rappresentare stati psicologici. E poi se l'umorismo è un processo o un fatto che dà luogo a concetti complessi, ossia di com-

plessi di fatti, come diventa poi esso un concetto? Concetto sarà quello a cui l'umorismo dà luogo, non l'umorismo. Certamente se per fatto estetico deve intendersi quel che intende il Croce, tutto diviene estrinseco ad esso, non che questo processo. Ma noi abbiamo dimostrato altrove e anche nel corso di questo lavoro, che il fatto estetico non è nè può essere quel che il Croce intende. E, del resto, che significa la concessione che « questo e simili processi non hanno col fatto estetico nessun contatto, salvo quello generale che tutti essi, in quanto costituiscono la materia o la realtà possono essere *rappresentati* dall'arte? ». L'arte può rappresentare questo processo che dà luogo al concetto di umorismo. Ora, come potrò io, critico, rendermi conto di questa rappresentazione artistica, se non mi rendo conto del processo da cui risulta? E in che consisterebbe allora la critica estetica? « Se un'opera d'arte, — osserva il Cesareo nel suo saggio su *La critica estetica* appunto, — ha da provocare uno stato d'animo, appar manifesto che tanto più pieno sarà l'effetto finale, quanto più intense e concordi vi coopereranno tutte le singole determinazioni. Anche in estetica la somma è in ragion delle poste. L'esame di tutte a una a una le particolari espressioni ci darà la misura dell'espressione totale. *Or come la perfetta riproduzione d'uno stato d'animo, in cui per l'appunto consiste la bellezza estetica, è un fatto emozionale che può risultare soltanto dalla somma d' alcune rappresentazioni sentimentali, così l'analisi psicologica d'un'opera di poesia è il necessario fondamento di qualsiasi valutazione estetica* ».

Parlando di questo mio saggio sulla sua rivista *La Critica* (vol. VII, a. 1909, pagg. 219-23), il Croce, a proposito dello studio del Baldensperger *Les définitions de l'humour* (in *Études d'histoire littéraire,* Paris, Hachette, 1907), si compiace di dire che il Baldensperger ricorda anche le ricerche del Cazamian, edite nella *Revue germanique* del 1906: *Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour,* in cui l'autore, seguace del Bergson, sostiene che l'umorismo sfugge alla scienza, perchè gli elementi caratteristici e costanti di esso sono in piccolo numero e sopratutto negativi, laddove gli elementi variabili sono in numero indeterminato. Per cui, il compito della critica è di studiare il contenuto e il tono di ogni umore e, cioè, la personalità di ciascun umorista.

— *Il n'y a pas d'humour, il n'y a que des humouristes,* — dice il signor Baldensperger.

E il Croce s'affretta a concludere:

— La questione è così esaurita.

Esaurita? Torniamo e torneremo sempre a domandare come mai, se l'umorismo non c'è, nè si sa, nè si può dire che cosa sia, ci sieno poi scrittori, di cui si possa sapere e dire che sono umoristi. In base a che cosa si saprà e si potrà dire?

L'*umorismo* non c'è; ci sono scrittori umoristi. Il *comico* non c'è; ci sono scrittori comici.

Benissimo! E se un tale, sbagliando, afferma che un tale scrittore umorista è un comico, come farò io a chiarirgli lo sbaglio, a dimostrargli che è un umorista e non un comico?

Il Croce pone innanzi la pregiudiziale metodica circa la possibilità di definire un concetto. Io gli pongo innanzi questo caso, e gli domando come

potrebbe egli dimostrare, per esempio, all'Arcoleo, il quale afferma che il personaggio di don Abbondio è comico, che invece no, quel personaggio è umoristico, se non avesse ben chiaro in mente che cosa sia e che debba intendersi per umorismo.

Ma egli dice, in fondo, di non muover guerra alle definizioni, e che anzi il suo modo di rifiutarle tutte, filosocamente, è l'accettarle tutte, empiricamente. Anche la mia; che del resto non è, nè vuol essere una definizione, ma piuttosto la spiegazione di quell'intimo processo che avviene, e che non può non avvenire, in tutti quegli scrittori che si dicono umoristi.

L'Estetica del Croce è così astratta e negativa, che applicarla alla critica non è assolutamente possibile, se non a patto di negarla di continuo, com'egli stesso fa, accettando questi così detti concetti empirici che, cacciati dalla porta, gli rientrano dalla finestra.

Ah, una bella soddisfazione, la filosofia!

II

Vediamo dunque, senz'altro, qual è il processo da cui risulta quella particolar rappresentazione che si suol chiamare umoristica; se questa ha peculiari caratteri che la distinguono, e da che derivano: se vi è un particolar modo di considerare il mondo, che costituisce appunto la materia e la ragione dell'umorismo.

Ordinariamente, — ho già detto altrove, (1) e qui m'è forza ripetere — l'opera d'arte è creata dal libero movimento della vita interiore che organa le idee e le imagini in una forma armoniosa, di cui tutti gli elementi han corrispondenza tra loro e con l'idea-madre che le coordina. La riflessione, durante la concezione, come durante l'esecuzione dell'opera d'arte, non resta certamente inattiva: assiste al nascere e al crescere dell'opera, ne segue le fasi progressive e ne gode, raccosta i varii elementi, li coordina, li compara. La coscienza non rischiara tutto lo spirito; segnatamente per l'artista, essa non è un lume distinto dal pensiero, che permetta alla volontà di attingere in lei come in un tesoro d'immagini e d'idee. La coscienza, in somma, non è una potenza creatrice; ma lo specchio interiore in cui il pensiero si rimira; si può dire anzi ch'essa sia il pensiero che vede sè stesso, assistendo a quello che esso fa spontaneamente. E, d'ordinario, nell'artista, nel momento della concezione, la riflessione si nasconde, resta, per così dire, invisibile: è, quasi, per l'artista una forma del sentimento. Man mano che l'opera si fa, essa la critica, non freddamente, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola; ma d'un tratto, mercè l'impressione che ne riceve.

Questo, ordinariamente. Vediamo adesso se, per la natural disposizione d'animo di quegli scrittori che si chiamano umoristi e per il particolar modo che essi hanno di intuire e di considerar gli uomi-

(1) Vedi nel mio volume già citato *Arte e Scienza* il saggio *Un critico fantastico.*

ni e la vita, questo stesso procedimento avviene nella concezione delle loro opere; se cioè la riflessione vi tenga la parte che abbiamo or ora descritto, o non vi assuma piuttosto una speciale attività.

Ebbene, noi vedremo che nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'imagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo *il sentimento del contrario*.

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perchè pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e le canizie, riesca a trattenere a sè l'amore del marito molto più giovine di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perchè appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento *del contrario* mi

ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico.

— « Signore, signore! oh! signore, forse, come gli altri, voi stimate *ridicolo* tutto questo; forse vi annojo raccontandovi questi stupidi e miserabili particolari della mia vita domestica; ma per me non è *ridicolo*, perchè io *sento* tutto ciò... » — Così grida Marmeladoff nell'osteria, in *Delitto e Castigo* del Dostojevski, a Raskolnikoff tra le risate degli avventori ubriachi. E questo grido è appunto la protesta dolorosa ed esasperata d'un personaggio umoristico contro chi, di fronte a lui, si ferma a un primo avvertimento superficiale e non riesce a vederne altro che la comicità.

Ed ecco qua un terzo esempio, che per la sua lampante chiarezza, si potrebbe dir tipico. Un poeta, il Giusti, entra un giorno nella chiesa di Sant'Ambrogio a Milano, e vi trova un pieno di soldati,

> Di que' soldati settentrionali,
> Come sarebbe boemi e croati,
> Messi qui nella vigna a far da pali....

Il suo primo sentimento è d'odio: quei soldatacci ispidi e duri son lì a ricordargli la patria schiava. Ma ecco levarsi nel tempio il suono dell'organo: poi quel cantico tedesco lento lento,

> D'un suono grave, flebile, solenne

che è preghiera e pare lamento. Ebbene, questo suono determina a un tratto una disposizione in-

solita nel poeta, avvezzo a usare il flagello della satira politica e civile: determina in lui la disposizione propriamente umoristica: cioè, lo dispone a quella particolar riflessione che, spassionandosi del primo sentimento, dell'odio suscitato dalla vista di quei soldati, genera appunto il sentimento del contrario. Il poeta ha sentito nell'inno

> la dolcezza amara
> Dei canti uditi da fanciullo: il core
> Che da voce domestica gl'impara,
> Ce li ripete i giorni del dolore.
> Un pensier mesto della madre cara,
> Un desiderio di pace e d'amore,
> Uno sgomento di lontano esilio...

E riflette che quei soldati, strappati ai loro tetti da un re pauroso,

> A dura vita, a dura disciplina
> Muti, derisi, solitari stanno,
> Strumenti ciechi d'occhiuta rapina
> Che lor non tocca e che forse non sanno.

Ed ecco il contrario dell'odio di prima:

> Povera gente! lontana da' suoi
> In un paese qui che le vuol male...

Il poeta è costretto a fuggir dalla chiesa perchè

> Qui, se non fuggo, abbraccio un caporale,
> Colla su' brava mazza di nocciuolo
> Duro e piantato lì come un piuolo.

Notando questo, avvertendo cioè questo sentimento del contrario che nasce da una speciale attività della riflessione, io non esco affatto dal campo della critica estetica e psicologica. L'analisi psicologica di questa poesia è il necessario fondamento della valutazione estetica di essa. Io non posso intenderne la bellezza, se non intendo il processo psicologico da cui risulta la perfetta riproduzione di quello stato d'animo che il poeta voleva suscitare, nella quale consiste appunto la bellezza estetica.

Vediamo ora un esempio più complesso, nel quale la speciale attività della riflessione non si scopre così a prima giunta; prendiamo un libro di cui abbiamo già discorso: il *Don Quijote* del Cervantes. Vogliamo giudicarne il valore estetico. Che faremo? Dopo la prima lettura e la prima impressione che ne avremo ricevuto, terremo conto anche qui dello stato d'animo che l'autore ha voluto suscitare. Qual'è questo stato d'animo? Noi vorremmo ridere di tutto quanto c'è di comico nella rappresentazione di questo povero alienato che maschera della sua follia sè stesso e gli altri e tutte le cose; vorremmo ridere, ma il riso non ci viene alle labbra schietto e facile; sentiamo che qualcosa ce lo turba e ce l'ostacola; è un senso di commiserazione, di pena e anche d'ammirazione, sì, perchè se le eroiche avventure di questo povero hidalgo sono ridicolissime, pur non v'ha dubbio che egli nella sua ridicolaggine è veramente eroico. Noi abbiamo una rappresentazione comica, ma spira da questa un sentimento che ci impedisce di ridere o ci turba il riso della comicità rappresentata; ce lo rende àmaro. Attraverso il

comico stesso, abbiamo anche qui il sentimento del contrario. L'autore l'ha destato in noi perchè s'è destato in lui, e noi ne abbiamo già veduto le ragioni. Ebbene, perchè non si scopre qui la speciale attività della riflessione? Ma perchè essa — frutto della tristissima esperienza della vita, esperienza che ha determinato la disposizione umoristica nel poeta — si era già esercitata sul sentimento di lui, su quel sentimento che lo aveva armato cavaliere della fede a Lepanto. Spassionandosi di questo sentimento e ponendovisi contro, da giudice, nella oscura carcere della Mancha, ed analizzandolo con amara freddezza, la riflessione aveva già destato nel poeta il sentimento del contrario, e frutto di esso è appunto il *Don Quijote*: è questo sentimento del contrario oggettivato. Il poeta non ha rappresentato la causa del processo — come il Giusti nella sua poesia — ne ha rappresentato soltanto l'effetto, e però il sentimento del contrario spira attraverso la comicità della rappresentazione; questa comicità è frutto del sentimento del contrario generato nel poeta dalla speciale attività della riflessione sul primo sentimento tenuto nascosto.

Ora, che bisogno ho io d'assegnare un qualsiasi valore etico a questo sentimento del contrario, come fa Theodor Lipps nel suo libro *Komik und Humor?*

Cioè — intendiamoci bene — al Lipps veramente non si affaccia mai questo sentimento del contrario. Egli, da un canto, non vede che una specie di meccanismo così del comico come dell'umore: quello stesso che il Croce nella sua *Estetica* cita

come un esempio di spiegazione accettabile di siffatti « concetti »: — « Posto l' organismo nella situazione *a*, sopravvenendo la circostanza *b*, si ha il fatto *c*, » — E, dall'altro canto, s'impaccia di continuo di valori etici, poichè per lui ogni godimento artistico ed estetico in genere è godimento di qualcosa che ha valore etico: non già come elemento di un complesso, ma come oggetto dell'intuizione estetica. E tira continuamente in ballo il valore etico della personalità umana, e parla di positivo umano e di negazione di esso. Egli dice: « *Dass durch die Negation, die am positiv Menschlichen geschieht, dies positiv Menschliche uns näher gebracht, in seinen Wert offenbarer und fühlbarer gemacht wird, darin besteht, wie wir sahen, das allgemeinste Wesen der Tragik. Ebendarin besteht auch das allgemeinste Wesen des Humors. Nur dass hier die Negation anderer Art ist als dort, nämlich komische Negation. Ich sagte vom Naivkomischen, dass es auf dem Wege liege von der Komik zum Humor. Dies heisst nicht: die naive Komik ist Humor. Vielmehr ist auch hier die Komik als solche das Gegenteil des Humors. Die naive Komik entsteht aus Berechtigte, Gute, Kluge, von unserem Standpunkte aus in gegenteiligen Lichte erscheint. Der Humor entseht umgekhert, indem jenes relativ Berechtigte, Gute, Kluge aus dem Prozess der komischen Vernichtung wiederum emportaucht, und nun erst recht in seinem Verte einleuchtet und genossen wird* ». E poco più oltre: « *Der eigentliche Grund und Kern des Humors ist überal und jederzeit das relativ Gute, Schöne, Vernünftige, das auch da*

sich findet, wo es nach unserem gewönlichen Begriffen nicht vorhanden, ja geflissentlich negiert erscheint ». Dice anche : « *in der Komik nicht nur das Komische in nichts zergeht, sondern auch wir in gewisser Veise, mit unserer Erwartung, unserem Glauben an eine Erhabenheit oder Grösse, den Regeln oder Gewohnheiten unseres Denkens* u. s. w. « *zu nichte* » *werden. Uber dieses eigene Zunichtewerden erhebt sich der Humor. Dieser Humor, der Humor, den wir angesichts des Komischen haben, besteht schliesslich ebenso wie derjenige, den der Träger des bewusst humoristischen Geschehens hat, in der Geistesfreiheit, der Gewissheit deseigenen Selbst und des Vernünftigen, Guten und Erhabenen in der Welt, die bei aller objektiven und eigenen Nichtigkeit bestehen bleit, oder eben darin zur Geltung kommt* ». Ma è poi costretto a riconoscere egli stesso che « *nicht jeder Humor diese höchste Stufe erreicht* » e che vi ha « *neben dem versöhnten, einen entzweiten Humor* ».

Ma che bisogno ho io, ripeto, di dare un qualsiasi valore etico a quello che ho chiamato il sentimento del contrario, o di determinarlo *a priori* in alcun modo? Esso si determinerà da sè, volta per volta, secondo la personalità del poeta o l'oggetto della rappresentazione. Che importa a me, critico estetico, di sapere in chi o dove stia la ragion relativa e il giusto e il bene? Io non voglio nè debbo uscire dal campo della fantasia pura. Io mi pongo dinanzi qualunque rappresentazione artistica, e mi propongo soltanto di giudicarne il valore estetico. Per questo giudizio, ho bisogno in-

nanzi tutto di sapere lo stato d'animo che quella rappresentazione artistica vuol suscitare: lo saprò dall'impressione che ne ho ricevuto. Questo stato d'animo, ogni qual volta mi trovo innanzi a una rappresentazione veramente umoristica, è di perplessità: io mi sento come tenuto tra due: vorrei ridere, rido, ma il riso mi è turbato e ostacolato da qualcosa che spira dalla rappresentazione stessa. Ne cerco la ragione. Per trovarla, non ho affatto bisogno di sciogliere l'espressione fantastica in un rapporto etico, di tirare in ballo il valore etico della personalità umana e via dicendo.

Trovo questo sentimento del contrario, qualunque esso sia, che spira in tanti modi dalla rappresentazione stessa, costantemente in tutte le rappresentazioni che soglio chiamare umoristiche. Perchè limitarne eticamente la causa, oppure astrattamente, attribuendola, ad esempio, al disaccordo che il sentimento e la meditazione scoprono fra la vita reale e l'ideale umano o fra le nostre aspirazioni e le nostre debolezze e miserie? Nascerà anche da questo, come da tantissime altre cause indeterminabili *a priori*. A noi preme soltanto accertare che questo sentimento del contrario nasce, e che nasce da una speciale attività che assume nella concezione di siffatte opere d'arte la riflessione.

III

Teniamoci a questo; seguiamo questa attività speciale della riflessione, e vediamo se essa non ci spiega a una a una le varie caratteristiche, che si possono riscontrare in ogni opera umoristica.

Abbiamo detto che, ordinariamente, nella concezione d'un'opera d'arte, la riflessione è quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira. Volendo seguitar quest'imagine, si potrebbe dire che, nella concezione umoristica, la riflessione è, sì, come uno specchio, ma d'acqua diaccia, in cui la fiamma del sentimento non si rimira soltanto, ma si tuffa e si smorza: il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista; il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica.

— *A questo mondo c'è giustizia finalmente!* — grida Renzo, il promesso sposo, appassionato e rivoltato.

— *Tant'è vero che un uomo sopraffatto dal dolore non sa più quel che si dica,* — commenta il Manzoni.

Ecco la fiamma là del sentimento, che si tuffa qua e si smorza nell'acqua diaccia della riflessione.

La riflessione, assumendo quella sua speciale attività, viene a turbare, a interrompere il movi-

mento spontaneo che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa. È stato tante volte notato che le opere umoristiche sono scomposte, interrotte, intramezzate di continue digressioni. Anche in un'opera così armonica nel suo complesso come *I Promessi Sposi,* è stato notato qualche difetto di composizione, una soverchia minuzia qua e là e il frequente interrompersi della rappresentazione o per richiami al famoso Anonimo o per l'arguta intrusione dell'autore stesso. Questo, che ai critici nostri è sembrato un eccesso per un verso, un difetto per l'altro, è poi la caratteristica più evidente di tutti i libri umoristici. Basta citare il *Tristram Shandy* dello Sterne, che è tutto quanto un viluppo di variazioni e digressioni, non ostante che l'autobiografo si proponga di narrar tutto *ab ovo,* punto per punto, e cominci dall'alvo di sua madre e dalla pendola che il signor Shandy padre soleva puntualmente caricare.

Ma se questa caratteristica è stata notata, non se ne son vedute chiaramente le ragioni. Questa scompostezza, queste digressioni, queste variazioni non derivano già dal bizzarro arbitrio o dal capriccio degli scrittori, ma sono appunto necessaria e inovviabile conseguenza del turbamento e delle interruzioni del movimento organatore delle immagini per opera della riflessione attiva, la quale suscita un'associazione per contrarii: le immagini cioè, anzichè associate per similazione o per contiguità, si presentano in contrasto: ogni immagine, ogni gruppo d'immagini desta e richiama le contrarie, che naturalmente dividono lo spirito, il quale, irrequieto, s'ostina a trovare o a stabilir tra loro le relazioni più impensate.

Ogni vero umorista non è soltanto poeta, è anche critico, ma — si badi — un critico *sui generis*, un critico fantastico: e dico *fantastico* non solamente nel senso di bizzarro o di capriccioso, ma anche nel senso estetico della parola, quantunque possa sembrare a prima giunta una contraddizione in termini. Ma è proprio così; e però ho sempre parlato di una *speciale* attività della riflessione.

Questo apparirà chiaro quando si pensi che se, indubbiamente, una innata o ereditata malinconia, le tristi vicende, un'amara esperienza della vita, o anche un pessimismo o uno scetticismo acquisito con lo studio e con la considerazione su le sorti dell'umana esistenza, sul destino degli uomini, ecc. possono determinare quella particolar disposizione d'animo che si suol chiamare umoristica, questa disposizione poi, da sola, non basta a creare un'opera d'arte. Essa non è altro che il terreno preparato: l'opera d'arte è il germe che cadrà in questo terreno, e sorgerà, e si svilupperà nutrendosi dell'umore di esso, togliendo cioè da esso condizione e qualità. Ma la nascita e lo sviluppo di questa pianta debbono essere spontanei. Apposta il germe non cade se non nel terreno preparato a riceverlo, ove meglio cioè può germogliare. La creazione dell'arte è spontanea: non è composizione esteriore, per addizione d'elementi di cui si siano studiati i rapporti: di membra sparse non si compone un corpo vivo, innestando, combinando. Un'opera d'arte, in somma, è, in quanto è «ingenua»; non può essere il risultato della riflessione cosciente.

La riflessione, dunque, di cui io parlo, non è

un'opposizione del cosciente verso lo spontaneo; è una specie di projezione della stessa attività fantastica: nasce dal fantasma, come l'ombra dal corpo; ha tutti i caratteri della « ingenuità » o natività spontanea; è nel germe stesso della creazione, e spira in fatti da essa ciò che ho chiamato il sentimento del contrario.

Ben per questo ho soggiunto che l'umorismo potrebbe dirsi un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione. La concezione dell'opera d'arte non è altro, in fondo, che una forma dell'organamento delle immagini. L'idea dell'artista non è un'idea astratta; è un sentimento, che divien centro della vita interiore, si impadronisce dello spirito, l'agita e, agitandolo, tende a crearsi un corpo d'immagini. Quando un sentimento scuote violentemente lo spirito, d'ordinario, si svegliano tutte le idee, tutte le immagini che son con esso in accordo: qui, invece, per la riflessione inserta nel germe del sentimento, come un vischio maligno, si sveglian le idee e le immagini in contrasto. È la condizione, è la qualità che prende il germe, cadendo nel terreno che abbiamo più su descritto: gli s'inserisce il vischio della riflessione; e la pianta sorge e si veste d'un verde estraneo e pur con essa connaturato.

A questo punto si fa avanto il Croce con tutta la forza della sua logica raccolta in un *cosicchè,* per inferire da quanto ho detto più su, ch'io contrappongo arte e umorismo. E si domanda: — « Vuol egli dire che l'umorismo non è arte, o che esso è più che arte? E, in questo caso, che cosa è mai? Riflessione su l'arte, e cioè critica d'arte? Riflessione sulla vita, e cioè filosofia della vita?

O una forma *sui generis* dello spirito, che i filosofi, finora, non hanno conosciuta? Il P., se l'ha scoperta lui, avrebbe dovuto, a ogni modo, dimostrarla, assegnarle un posto, dedurla e farne intendere la connessione con le altre forme dello spirito. Il che non ha fatto, limitandosi ad affermare che l'umorismo è l'opposto dell'arte».

Io mi guardo attorno sbalordito. Ma dove, ma quando mai ho affermato questo? Qui sta tra due: o io non so scrivere, o il Croce non sa leggere. Come c'entra la riflessione *sull'*arte che è critica d'arte, e la riflessione *sulla* vita che è filosofia della vita? Io ho detto che *ordinariamente,* in generale, nella concezione d'un'opera d'arte, cioè mentre uno scrittore la concepisce, la riflessione ha un ufficio che ho cercato di determinare, per poi venire a determinare quale speciale attività essa assuma, non già *sull'*opera d'arte, ma *in* quella *speciale* opera d'arte che si chiama umoristica. Ebbene, perciò l'umorismo non è arte, o è più che arte? Chi lo dice? Lo dice lui, il Croce, perchè vuol dirlo, non perchè io non mi sia espresso chiaramente, dimostrando che è arte con questo particolar carattere, e chiarendo da che cosa le provenga, cioè da questa speciale attività della riflessione, la quale scompone l'immagine creata da un primo sentimento per far sorgere da questa scomposizione e presentarne un altro contrario, come appunto s'è veduto dagli esempii recati e da tutti gli altri che avrei potuto recare, esaminando a una a una le più celebrate opere umoristiche.

Non vorrei ammettere un'ipotesi quanto mai ingiuriosa per il Croce, che cioè egli creda che un'opera d'arte si componga come un qualunque pa-

sticcio con tanto d'uova, tanto di farina, tanto di questo o di quell'altro ingrediente, che si potrebbe anche mettere o lasciar fuori. Ma purtroppo mi vedo costretto da lui stesso ad ammettere una siffatta ipotesi, quand'egli « per farmi toccare con mano che l'umorismo come arte non si può distinguere dalla restante arte » pone questi due casi circa alla riflessione, di cui io — secondo lui — vorrei fare carattere distintivo dell'arte umoristica, quasi che fosse lo stesso dire così, in generale, *la riflessione* e parlare com'io faccio, d'una *speciale attività della riflessione,* più come processo intimo, immancabile nell'atto della concezione o della creazione di tali opere, che come carattere distintivo che per forza debba mostrarsi. Ma lasciamo andare. Pone, dicevo, questi due casi: che cioè, la riflessione « o entra come componente nella materia dell'opera dell'arte e, in questo caso, tra l'umorismo e la commedia (o la tragedia o la lirica, e via dicendo), non vi ha differenza alcuna, giacchè in tutte le opere d'arte entra, o può entrare, il pensiero e la riflessione; ovvero rimane estrinseca all'opera d'arte, e allora si avrà critica e non mai arte, e neppure arte umoristica ».

E' chiaro. Il pasticcio! *Recipe*: tanto di fantasia, tanto di sentimento, tanto di riflessione; impasta e avrai una qualunque opera d'arte, perchè nella *composizione* di una qualunque opera d'arte possono entrare tutti quegli ingredienti, e anche altri.

Ma domando io: come c'entra questo pasticcio, questa *composizione* d'elementi come *materia* dell'opera d'arte, qualunque e comunque sia, con quello che io ho detto più su e che ho fatto vedere,

punto per punto, parlando per esempio del *Sant'Ambrogio* del Giusti, quando ho mostrato come la riflessione, ineserendosi come un vischio nel primo sentimento del poeta, che è d'odio verso quei soldatacci stranieri, generò a poco a poco il contrario del sentimento di prima? E forse perchè questa riflessione, sempre vigile e specchiante in ogni artista durante la creazione, non segue qua il primo sentimento, ma a un certo punto gli s'oppone, diventa perciò estrinseca all'opera d'arte, diventa perciò critica? Io parlo d'una *attività* intrinseca della riflessione, e non della riflessione come *materia* componente dell'opera d'arte. E' chiaro! E non è credibile che il Croce non l'intenda. Non vuole intenderlo. E ne è prova quel suo voler far credere che siano imprecise le mie distinzioni e che io le ripeta e le modifichi e le temperi di continuo e che, quando altro non sappia, ricorra alle immagini; mentre invece negli esempii ch'egli cita di queste mie pretese ripetizioni e modificazioni e soccorrevoli immagini, sfido chiunque a scoprire il minimo disaccordo, la minima modificazione, il minimo temperamento della prima asserzione, e non piuttosto una più chiara spiegazione, una più precisa immagine; sfido chiunque a riconoscere con lui il mio imbarazzo, poichè i concetti, a suo dire, mi si sformano tra mano quando li prendo per porgerli altrui.

Tutto questo è veramente pietoso. Ma tanto può sul Croce ciò che una volta egli s'è lasciato dire: che cioè dell'umorismo non si debba, nè si possa parlare.

Andiamo avanti.

IV

Per spiegarci la ragione del contrasto tra la riflessione e il sentimento, dobbiamo penetrar nel terreno in cui il germe cade, voglio dire nello spirito dello scrittore umorista. Che se la disposizione umoristica per sè sola non basta, perchè ci vuole il germe della creazione, questo germe poi si nutre dell'umore che trova. Lo stesso Lipps che vede tre modi d'essere dell'umore, cioè:

a) l'umore, come disposizione, o modo di considerar le cose;

b) l'umore, come rappresentazione;

c) l'umore obiettivo;

conclude poi che in verità l'umore è soltanto in chi lo ha: soggettivismo e oggettivismo non sono altro che un diverso atteggiamento dello spirito nell'atto della rappresentazione. La rappresentazione cioè dell'umore, che è sempre in chi lo ha, può essere atteggiata in due modi: subiettivamente od obiettivamente.

Quei tre modi d'essere si presentano al Lipps perchè egli limita e determina eticamente la ragione dell'umorismo, il quale è per lui, come abbiamo già veduto, superamento del comico attraverso il comico stesso. Sappiamo che cosa egli intenda per superamento. Io, secondo lui, ho umore, quando: «*ich selbst bin der Erhabene, der sich Behauptende, der Träger des Vernünftigen oder*

Sittlichen. Als dieser Erhabene, oder im Lichte dieses Erhabenen betrachte ich die Welt. Ich finde in ihr Komisches und gehe betrachtend in die Komick ein. Ich gewinne aber schliesslich mich selbst, oder des Erhabene in mir, erhöht, befestigt, gesteigert wieder ».

Ora questa per noi è una considerazione assolutamente estranea, prima di tutto, e poi anche unilaterale. Togliendo alla formula il valore etico, l'umorismo poi con essa riman considerato, se mai, nel suo effetto, non nella causa.

Per noi tanto il comico quanto il suo contrario sono nella disposizione d'animo stessa ed insiti nel processo che ne risulta. Nella sua anormalità, non può esser che amaramente comica la condizione d'un uomo che si trova ad esser sempre quasi fuori di chiave, ad essere a un tempo violino e contrabbasso; d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario; a cui per una ragione ch'egli abbia di dir *sì*, subito un'altra e due e tre non ne sorgano che lo costringono a dir *no;* e tra il sì e il no lo tengan sospeso, perplesso, per tutta la vita; d'un uomo che non può abbandonarsi a un sentimento, senza avvertir subito qualcosa dentro che gli fa una smorfia e lo turba e lo sconcerta e lo indispettisce.

Questo stesso contrasto, che è nella disposizione dell'animo, si scorge nelle cose e passa nella rappresentazione.

È una speciale fisionomia psichica, a cui è assolutamente arbitrario attribuire una causa determinante; può esser frutto d'una esperienza amara della vita e degli uomini, d'una esperienza che se,

da un canto, non permette più al sentimento ingenuo di metter le ali e di levarsi come un'allodola perchè lanci un trillo nel sole, senza ch'essa la trattenga per la coda nell'atto di spiccare il volo; dall'altro induce a riflettere che la tristizia degli uomini si deve spesso alla tristezza della vita, ai mali di cui essa è piena e che non tutti sanno o possono sopportare; induce a riflettere che la vita, non avendo fatalmente per la ragione umana un fine chiaro e determinato, bisogna che, per non brancolar nel vuoto, ne abbia uno particolare, fittizio, illusorio, per ciascun uomo, o basso o alto; poco importa, giacchè non è, nè può essere il fine vero, che tutti cercano affannosamente e nessuno trova, forse perchè non esiste. Quel che importa è che si dia importanza a qualche cosa, e sia pur vana: varrà quanto un'altra stimata seria, perchè in fondo nè l'una nè l'altra daranno soddisfazione: tanto è vero che durerà sempre ardentissima la sete di sapere, non si estinguerà mai la facoltà di desiderare, e non è detto pur troppo che nel progresso consista la felicità degli uomini.

Tutte le finzioni dell'anima, tutte le creazioni del sentimento vedremo esser materia dell'umorismo, vedremo cioè la riflessione diventar come un demonietto che smonta il congegno d'ogni immagine, d'ogni fantasma messo su dal sentimento; smontarlo per veder com'è fatto; scaricarne la molla, e tutto il congegno striderne, convulso. Può darsi che questo faccia talvolta con quella *simpatica indulgenza* di cui parlan coloro che vedono soltanto un umorismo bonario. Ma non c'è da fidarsene, perchè se la disposizione umoristica ha talvolta questo di particolare, cioè questa in-

dulgenza, questo compatimento o anche questa pietà, bisogna pensare che esse son frutto della riflessione che si è esercitata sul sentimento opposto; sono un sentimento del contrario nato dalla riflessione su quei casi, su quei sentimenti, su quegli uomini, che provocano nello stesso tempo lo sdegno, il dispetto, l'irrisione dell'umorista, il quale è tanto sincero in questo dispetto, in questa irrisione, in questo sdegno, quanto in quell'indulgenza, in quel compatimento, in quella pietà. Se così non fosse, si avrebbe non più l'umorismo vero e proprio, ma l'ironia, che deriva — come abbiamo veduto — da una contraddizione soltanto verbale, da un infingimento retorico, affatto contrario alla natura dello schietto umorismo.

Ogni sentimento, ogni pensiero, ogni moto che sorga nell'umorista si sdoppia subito nel suo contrario: ogni sì in un no, che viene in fine ad assumere lo stesso valore del sì. Magari può fingere talvolta l'umorista di tenere soltanto da una parte: dentro intanto gli parla l'altro sentimento che pare non abbia il coraggio di rivelarsi in prima; gli parla e comincia a muovere ora una timida scusa, ora un'attenuante, che smorzano il calore del primo sentimento, ora un'arguta riflessione che ne smonta le serietà e induce a ridere.

Così avviene che noi dovremmo tutti provar disprezzo e indignazione per don Abbondio, per esempio, e stimar ridicolissimo e spesso un matto da legare Don Quijote; eppure siamo indotti al compatimento, finanche alla simpatia per quello, e ad ammirare con infinita tenerezza le ridicolaggini di questo, nobilitate da un ideale così alto e puro.

Dove sta il sentimento del poeta? Nel disprezzo o nel compatimento per don Abbondio? Il Manzoni ha un ideale astratto, nobilissimo della missione del sacerdote su la terra, e incarna questo ideale in Federigo Borromeo. Ma ecco la riflessione, frutto della disposizione umoristica, suggerire al poeta che questo ideale astratto soltanto per una rarissima eccezione può incarnarsi, e che le debolezze umane sono pur tante. Se il Manzoni avesse ascoltato solamente la voce di quell'ideale astratto, avrebbe rappresentato don Abbondio in modo che tutti avrebbero dovuto provar per lui odio e disprezzo, ma egli ascolta entro di sè anche la voce delle debolezze umane. Per la naturale disposizione dello spirito, per l'esperienza della vita, che gliel'ha determinata, il Manzoni non può non sdoppiare in germe la concezione di quell'idealità religiosa, sacerdotale: e tra le due fiamme accese di Fra Cristoforo e del Cardinal Federigo vede, terra terra, guardinga e mogia, allungarsi l'ombra di don Abbondio. E si compiace a un certo punto di porre a fronte, in contrasto, il sentimento attivo, positivo, e la riflessione negativa; la fiaccola accesa del sentimento e l'acqua diaccia della riflessione; la predicazione alata, astratta, dell'altruismo, per veder come si smorzi nelle ragioni pedestri e concrete dell'egoismo.

Federigo Borromeo domanda a don Abbondio: — « E quando vi siete presentato alla Chiesa per addossarvi codesto ministero, v'ha essa fatto sicurtà della vita? V'ha detto che i doveri annessi al ministero fossero liberi da ogni ostacolo, immuni da ogni pericolo? O v'ha detto forse che dove cominciasse il pericolo, ivi cesserebbe il dovere?

O non v'ha espressamente detto il contrario? Non v'ha avvertito che vi mandava come un agnello tra i lupi? Non sapevate voi che c'eran de' violenti, a cui potrebbe dispiacere ciò che vi sarebbe comandato? Quello da Cui abbiam la dottrina e l'esempio, ad imitazione di Cui si lasciam nominare e ci nominiamo pastori, venendo in terra a esercitarne l'ufizio, mise forse per condizione d'aver salva la vita? E per salvarla, per conservarla, dico, qualche giorno di più su la terra, a spese della carità e del dovere, c'era bisogno dell'unzione santa, della imposizion delle mani, della grazia del sacerdozio? Basta il mondo a dar questa virtù, a insegnar questa dottrina. Che dico, oh vergogna! il mondo stesso la rifiuta: il mondo fa anch'esso le sue leggi, che prescrivono il male come il bene; ha il suo vangelo anch'esso, un vangelo di superbia e d'odio; e non vuol che si dica che l'amore della vita sia una ragione per trasgredirne i comandamenti. Non lo vuole ed è ubbidito! E noi! noi figli e annunziatori della promessa! Che sarebbe la Chiesa se codesto vostro linguaggio fosse quello di tutti i vostri fratelli? Dove sarebbe, se fosse comparsa nel mondo con codeste dottrine? ».

Don Abbondio ascolta questa lunga e animosa predica a capo basso .Il Manzoni dice che lo spirito di lui « si trovava tra quegli argomenti come un pulcino negli artigli del falco, che lo tengono sollevato in una regione sconosciuta, in un'aria che non ha mai respirata ». Il paragone è bello, quantunque a qualcuno l'idea di rapacità e di fierezza che è nel falco sia sembrata poco conveniente al Cardinal Federigo. L'errore, secondo me, non

è tanto nella maggiore o minor convenienza del paragone, quanto nel paragone stesso, per amore del quale il Manzoni, volendo rifar la favoletta d'Esiodo, s'è forse lasciato andare a dir quello che non doveva. Si trovava don Abbondio veramente sollevato in una regione sconosciuta tra quegli argomenti del Cardinal Borromeo? Ma il paragone dell'agnello tra i lupi si legge nel Vangelo di Luca, dove Cristo dice appunto a gli apostoli: « *Ecco, io mando voi come agnelli tra i lupi* ». E chi sa quante volte dunque don Abbondio lo aveva letto; come in altri libri chi sa quante volte aveva letto quegli ammonimenti austeri; quelle considerazioni elevate. E diciamo di più: forse lo stesso don Abbondio, in astratto, parlando, predicando della missione del sacerdote, avrebbe detto su per giù le stesse cose. Tanto vero che, in astratto, egli le intende benissimo:

— Monsignore illustrissimo, avrò torto, — risponde infatti; ma s'affretta a soggiungere: — Quando la vita non si deve contare, non so cosa mi dire.

E allorchè il Cardinale insiste:

— E non sapete voi che il soffrire per la giustizia è il nostro vivere? E se non sapete questo, che cosa predicate? di che siete maestro? qual'è la *buona nuova* che annunziate ai poveri? Chi pretende da voi che vinciate la forza con la forza? Certo non vi sarà domandato, un giorno, se abbiate saputo fare stare a dovere i potenti; chè a questo non vi fu dato nè missione, nè modo. Ma vi sarà ben domandato se avrete adoperati i mezzi ch'erano in vostra mano per far ciò che v'era prescritto, anche quando avessero la temerità di proibirvelo ».

— Anche questi santi son curiosi, — pensa don Abbondio: — in sostanza, a spremerne il sugo, gli stanno più a cuore gli amori di due giovani, che la vita d'un povero sacerdote.

E poichè il cardinale è rimasto in atto di chi aspetti una risposta, risponde:

— Torno a dire, monsignore, che avrò torto io... Il coraggio, uno non se lo può dare.

Il che significa appunto: — Sissignore, ragionando astrattamente, la ragione è dalla parte di Vossignoria Illustrissima; il torto sarà mio. Però Vossignoria Illustrissima parla bene, ma quelle facce le ho viste io, le ho sentite io quelle parole.

— Ma perchè dunque, — gli domanda in fine il Cardinale, — vi siete voi impegnato in un ministero che v'impone di stare in guerra con le passioni del secolo?

Oh, il perchè noi lo sappiamo bene: il Manzoni stesso ce l'ha detto fin da principio; ce l'ha voluto dire e poteva anche farne a meno: Don Abbondio, non nobile, non ricco, coraggioso ancor meno, s'era accorto, prima quasi di toccar gli anni della discrezione, d'essere, in quella società, come un vaso di terra cotta costretto a viaggiare in compagnia di molti vasi di ferro. Aveva quindi, assai di buon grado, ubbidito ai parenti, che lo vollero prete. Per dir la verità, non aveva gran fatto pensato agli obblighi e ai nobili fini del ministero al quale si dedicava: procacciarsi di che vivere con qualche agio e mettersi in una classe privilegiata e forte, gli eran sembrate due ragioni più che sufficienti per una tale scelta.

In lotta dunque con le passioni del secolo? Ma se egli s'è fatto prete per guardarsi appunto dagli

urti di quelle passioni e col suo *sistema particolare* di scansar tutti i contrasti!

Bisogna pure ascoltare, signori miei, le ragioni del coniglio! Io immaginai una volta che alla tana della volpe, o di Messer Renardo, com'essa si suol chiamare nel mondo delle favole, accorressero a una a una tutte le bestie per la notizia che tra loro s'era sparsa di certe controfavole che la volpe avesse in animo di comporre in risposta a tutte quelle che da tempo immemorabile gli uomini compongono, e da cui esse bestie han forse motivo di sentirsi calunniate. E tra le altre alla tana di Messer Renardo veniva il coniglio a protestare contro gli uomini che lo chiamano pauroso, e diceva: « Ma ben vi so dire per conto mio, Messer Renardo, che topi e lucertole e uccelli e grilli e tant'altre bestieole ho sempre messo in fuga, le quali, se voi domandaste loro che concetto abbiano di me, chi sa che cosa vi risponderebbero, non certo che io sia una bestia paurosa. O che forse pretenderebbero gli uomini che al loro cospetto io mi rizzassi su due piedi e movessi loro incontro per farmi prendere e uccidere? Io credo veramente, Messer Renardo, che per gli uomini non debba correre alcuna differenza tra eroismo e imbecillità! ».

Ora, io non nego, don Abbondio è un coniglio. Ma noi sappiamo che Don Rodrigo, se minacciava, non minacciava invano, sappiamo che pur di *spuntare l'impegno* egli era veramente capace di tutto; sappiamo che tempi eran quelli, e possiamo benissimo immaginare che a don Abbondio, se avesse sposato Renzo e Lucia, una schioppettata non gliel'avrebbe di certo levata nessuno, e che forse

Lucia, sposa soltanto di nome, sarebbe stata rapita, uscendo dalla chiesa, e Renzo anch'egli ucciso. A che giovano l'intervento, il suggerimento di Fra Cristoforo? Non è rapita Lucia dal monastero di Monza? C'è la *lega dei birboni,* come dice Renzo. Per scioglier quella matassa ci vuol la mano di Dio; non per modo di dire, la mano di Dio propriamente. Che poteva fare un povero prete?

Pauroso, sissignori, don Abbondio; e il De Sanctis ha dettato alcune pagine meravigliose esaminando il sentimento della paura nel povero curato; ma non ha tenuto conto di questo, perbacco: che il pauroso è ridicolo, è comico, quando si crea rischi e pericoli immaginarii: ma quando un pauroso ha veramente *ragione d'aver paura,* quando vediamo preso, impigliato in un contrasto terribile, uno che per natura e per sistema vuole scansar tutti i contrasti, anche i più lievi, e che in quel contrasto terribile per suo dovere sacrosanto dovrebbe starci, questo pauroso non è più comico soltanto. Per quella situazione non basta neanche un eroe come Fra Cristoforo, che va ad affrontare il nemico nel suo stesso palazzotto! Don Abbondio non ha il coraggio del proprio dovere; ma questo dovere, dalla nequizia altrui, è reso difficilissimo, e però quel coraggio è tutt'altro che facile; per compierlo ci vorrebbe un eroe. Al posto d'un eroe troviamo Don Abbondio. Noi non possiamo, se non astrattamente, sdegnarci di lui, cioè se in astratto consideriamo il ministero del sacerdote. Avremmo certamente ammirato un sacerdote eroe che, al posto di don Abbondio, non avesse tenuto conto della minaccia e del pericolo e avesse adempiuto il dovere del suo ministero. Ma non

possiamo non compatire don Abbondio, che non è l'eroe che ci sarebbe voluto al suo posto, che non solo non ha il grandissimo coraggio che ci voleva; ma non ne ha nè punto nè poco; e *il coraggio, uno non se lo può dare!*

Un osservatore superficiale terrà conto del riso che nasce dalla comicità esteriore degli atti, dei gesti, delle frasi reticenti ecc. di don Abbondio, e lo chiamerà ridicolo senz'altro, o una figura semplicemente comica. Ma chi non si contenta di queste supercialità e sa veder più a fondo, sente che il riso qui scaturisce da ben altro, e non è soltanto quello della comicità.

Don Abbondio è quel che si trova in luogo di quello che ci sarebbe voluto. Ma il poeta non si sdegna di questa realtà che trova, perchè, pur avendo, come abbiamo detto, un ideale altissimo della missione del sacerdote su la terra, ha pure in sè la riflessione che gli suggerisce che quest'ideale non si incarna se non per rarissima eccezione, e però lo obbliga a limitare quell'ideale, come osserva il De Sanctis. Ma questa limitazione dell'ideale che cos'è? è l'effetto appunto della riflessione che, esercitandosi su quest' ideale, ha suggerito al poeta il sentimento del contrario. E don Abbondio è appunto questo sentimento del contrario oggettivato e vivente; e però non è comico soltanto, ma schiettamente e profondamente umoristico.

Bonarietà? Simpatica indulgenza? Andiamo adagio: lasciamo star codeste considerazioni, che sono in fondo estranee e superficiali, e che, a volerle approfondire, c'è il rischio che ci facciano anche qui scoprire il contrario. Vogliamo vederlo? Sì,

ha compatimento il Manzoni per questo pover'uomo di don Abbondio; ma è un compatimento, signori miei, che nello stesso tempo ne fa strazio, necessariamente. Infatti, solo a patto di riderne e di far rider di lui, egli può compatirlo e farlo compatire, commiserarlo e farlo commiserare. Ma, ridendo di lui e compatendolo nello stesso tempo, il poeta viene anche a ridere amaramente di questa povera natura umana inferma di tante debolezze; e quanto più le considerazioni pietose si stringono a proteggere il povero curato, tanto più attorno a lui s'allarga il discredito del valore umano. Il poeta, in somma, ci induce ad aver compatimento del povero curato, facendosi riconoscere che è pur umano, di tutti noi, quel che costui sente e prova, a passarci bene la mano su la coscienza. E che ne segue? Ne segue che se, per sua stessa virtù, questo particolare divien generale, se questo sentimento misto di riso o di pianto, quanto più si stringe e determina in don Abbondio, tanto più si allarga e quasi vapora in una tristezza infinita, ne segue, dicevamo, che a voler considerare da questo lato la rappresentazione del curato manzoniano, noi non sappiamo più riderne. Quella pietà, in fondo, è spietata: la simpatica indulgenza non è così bonaria come sembra a tutta prima.

Gran cosa come si vede, avere un ideale — religioso, come il Manzoni; cavalleresco, come il Cervantes — per vederselo poi ridurre dalla riflessione in don Abbondio e in Don Quijote! Il Manzoni se ne consola, creando accanto al curato di villaggio Fra Cristoforo e il Cardinal Borromeo; ma è pur vero che, essendo egli sopra tutto umorista,

la creatura sua più viva è quell'altra, quella cioè in cui il sentimento del contrario s'è incarnato. Il Cervantes non può consolarsi in alcun modo perchè, nella carcere della Mancha, con Don Quijote — come egli stesso dice — genera *qualcuno che gli somiglia.*

V

È un considerar superficialmente, abbiamo detto, e da un lato solo l'umorismo, il vedere in esso un particolar contrasto tra l'ideale e la realtà. Un ideale può esserci, ripetiamo; questo dipende dalla personalità del poeta; ma se c'è, ecco, è per vedersi decomposto, limitato, rappresentato a questo modo. Certamente, come tutti gli altri elementi costitutivi dello spirito d'un poeta, esso entra e si fa sentire nell'opera umoristica, le dà un particolar carattere, un particolar sapore; ma non è condizione imprescindibile: tutt'altro! chè anzi è proprio dell'umorista, per la speciale attività che assume in lui la riflessione, generando il sentimento del contrario, il non saper più da qual parte tenere, la perplessità, lo stato irresoluto della coscienza.

E quest'appunto distingue nettamente l'umorista dal comico, dall'ironico, dal satirico. Non nasce in questi altri il sentimento del contrario; se nascesse, sarebbe reso amaro, cioè non più comico, il riso provocato nel primo dall'avvertimento di

una qualsiasi anormalità; la contraddizione che nel secondo è soltanto verbale, tra quel che si dice e quel che si vuole sia inteso, diventerebbe effettiva, sostanziale, e dunque non più ironica; e cesserebbe lo sdegno o, comunque, l'avversione della realtà che è ragione d'ogni satira.

Non che all'umorista però piaccia la realtà! Basterebbe questo soltanto, che per poco gli piacesse, perchè, esercitandosi la riflessione su questo suo piacere, glielo guastasse.

Questa riflessione s'insinua acuta e sottile da per tutto e tutto scompone: ogni immagine del sentimento, ogni finzione ideale, ogni apparenza della realtà, ogni illusione.

Il pensiero dell'uomo, diceva Guy de Maupassant, « tourne comme une mouche dans une bouteille ». Tutti i fenomeni, o sono illusorii, o la ragione di essi ci sfugge, inesplicabile. Manca affatto alla nostra conoscenza del mondo e di noi stessi quel valore obiettivo che comunemente presumiamo di attribuirle. È una costruzione illusoria continua.

Vogliamo assistere alla lotta tra l'illusione, che s'insinua anch'essa da per tutto e costruisce a suo modo; e la riflessione umoristica che scompone a una a una queste costruzioni?

Cominciamo da quella che l'illusione fa a ciascuno di noi, dalla costruzione cioè che ciascuno per opera dell'illusione si fa di sè stesso. Ci vediamo noi nella nostra vera e schietta realtà, quali siamo, o non piuttosto quali vorremmo essere? Per uno spontaneo artificio interiore, frutto di segrete tendenze o d'incosciente imitazione, non ci crediamo noi in buona fede diversi da quel che sostan

zialmente siamo? E pensiamo, operiamo, viviamo secondo questa interpretazione fittizia e pur sincera di noi stessi.

Ora la riflessione, sì, può scoprire tanto al comico e al satirico quanto all'umorista questa costruzione illusoria. Ma il comico ne riderà solamente, contentandosi di sgonfiar questa metafora di noi stessi messa su dall'illusione spontanea; il satirico se ne sdegnerà; l'umorista, no: attraverso il ridicolo di questa scoperta vedrà il lato serio e doloroso; smonterà questa costruzione ideale, ma non per riderne solamente; e in luogo di sdegnarsene, magari, ridendo, compatirà.

Il comico e il satirico sanno dalla riflessione quanta bava tragga dalla vita sociale il ragno dell'esperienza per comporre la ragna della mentalità in questo e in quell'individuo, e come in questa ragna resti spesso avviluppato ciò che si chiama il senso morale. Che cosa sono, in fondo, i rapporti sociali della così detta convenienza? Considerazioni di calcolo, nelle quali la moralità è quasi sempre sacrificata. L'umorista va più addentro, e ride senza sdegnarsi scoprendo come, anche ingenuamente, con la massima buona fede, per opera d'una finzione spontanea, noi siamo indotti a interpretar come vero riguardo, come vero sentimento morale, in sè, ciò che non è altro, in realtà, se non riguardo o sentimento di convenienza, cioè di calcolo. E va anche più in là, e scopre che può diventar convenzionale finanche il bisogno d'apparir peggiori di quello che si è realmente, se l'essere aggregati a un qualsiasi gruppo sociale importi che si manifestino idealità e sentimenti che sono proprii a quel gruppo, e che tut-

tavia a chi vi partecipa appariscono contrarii e inferiori al proprio intimo sentimento. (1)

La conciliazione delle tendenze stridenti, dei sentimenti ripugnanti, delle opinioni contrarie, sembra più attuabile su le basi d'una comune menzogna, che non su la esplicita e dichiarata tolleranza del dissenso e del contrasto; sembra, in somma, che la menzogna debba ritenersi più vantaggiosa della veracità, in quanto quella può unire, laddove questa divide; il che non impedisce che, mentre la menzogna è tacitamente scoperta e riconosciuta, si assuma poi a garanzia della sua efficacia associatrice la veracità stessa, facendosi apparire come sincerità l'ipocrisia.

La ritenutezza, il riserbo, il lasciar credere più di quanto si dica o si faccia, il silenzio stesso non scompagnato dalla sapienza dei segni che lo giustifichi — oh, indimenticabile Conte Zio del Consiglio segreto, (2) — sono arti che si usano di frequente nella pratica della vita; e così pure il non dare occasione che si osservi ciò che si pensa, il lasciar credere che si pensi meno di quanto si pen-

(1) Mi avvalgo qui di alcune acute considerazioni contenute nel libro di Giovanni Marchesini, *Le finzioni dell'anima* (Bari, Gius. Laterza e figli, 1905).

(2) « Un parlare ambiguo, un tacere significativo, un restare a mezzo, uno stringere d'occhi che esprimeva: non posso parlare; un lusingare senza promettere, un minacciar in cerimonia; tutto era diretto a quel fine; e tutto, o più o meno, tornava in prò. A segno che fino un: io non posso niente in questo affare, detto talvolta per la pura verità, ma detto in modo che non gli era creduto, serviva ad accrescere il concetto, e quindi la realtà, del suo potere: come quelle scatole che si vedono ancora in qualche bottega di speziale, con su certe parole arabe, e dentro non c'è nulla: ma servono per mantenere il credito alla bottega ».

sa effettivamente, il pretendere di essere creduti differenti da ciò che in fondo si è.

Notava il Rousseau nel *Émile*: « Si può fare ciò che si è fatto e non si doveva fare. Poichè un interesse maggiore può far sì che si violi una promessa che si era fatta per un interesse minore, ciò che importa è che la violazione avvenga impunemente. Il mezzo a questo fine è la menzogna, che può essere di due specie, potendo riguardare il passato, onde ci si dichiara autori di ciò che in realtà non facemmo, o essendone autori dichiariamo di non essere; — e potendo riguardare il futuro, come avviene quando ci facciamo promesse che si ha in animo di non mantenere. È evidente che la menzogna, nell'uno e nell'altro caso, sorge dai rapporti della convenienza, come mezzo a conservar l'altrui benevolenza e ad accaparrarsi l'altrui soccorso ».

Quanto più difficile è la lotta per la vita, e più è sentita in questa lotta la propria debolezza, tanto maggiore si fa poi il bisogno del reciproco inganno. La simulazione della forza, dell'onestà, della simpatia, della prudenza, in somma, d'ogni virtù, e della virtù massima della veracità, è una forma d'adattamento, un abile strumento di lotta. L'umorista coglie subito queste varie simulazioni per la lotta della vita; si diverte a smascherarle; non se n'indigna: — è così!

E mentre il sociologo descrive la vita sociale qual'essa risulta dalle osservazioni esterne, l'umorista armato del suo arguto intuito dimostra, rivela come le apparenze siano profondamente diverse dall'essere intimo della coscienza degli associati. Eppure si mentisce psicologicamente come si

mentisce socialmente. E il mentire a noi stessi, vivendo coscientemente solo la superficie del nostro essere psichico, è un effetto del mentire sociale. L'anima che riflette sè stessa è un'anima solitaria; ma non è mai tanta la solitudine interiore che non penetrino nella coscienza le suggestioni della vita comune, con gl'infliggimenti e le arti trasfigurative che la caratterizzano.

Vive nell'anima nostra l'anima della razza o della collettività di cui siamo parte; e la pressione dell'altrui modo di giudicare, dell'altrui modo di sentire e di operare, è risentita da noi inconsciamente: e come dominano nel mondo sociale la simulazione e la dissimulazione, tanto meno avvertite quanto più sono divenute abituali, così simuliamo e dissimuliamo con noi medesimi, sdoppiandoci e spesso anche moltiplicandoci. Risentiamo noi stessi quella vanità di parer diversi da ciò che si è, che è forma consustanziata nella vita sociale; e rifuggiamo da quell'analisi che, svelando la vanità, ecciterebbe il morso della coscienza e ci umilierebbe di fronte a noi stessi. Ma quest'analisi la fa per noi l'umorista, che si può dar pure l'ufficio di smascherare tutte le vanità, e di rappresentar la società, come fa appunto il Thackeray, quale una *Vanity Fair.* (1)

E l'umorista sa bene che anche la pretesa della logicità supera spesso di gran lunga in noi la reale coerenza logica, e che se ci fingiamo logici teo-

---

(1) Lo stesso ufficio si dà il Thackeray anche nel *Libro degli Snobs* e in quella « Novella senza eroi, o vanità illuminate con le candele stesse dell'autore ».

reticamente, la logica dell'azione può smentire quella del pensiero, dimostrando che è una finzione il credere alla sua sincerità assoluta. L'abitudine, l'imitazione incosciente, la pigrizia mentale concorrono a crear l'equivoco. E quand'anche poi alla ragione rigorosamente logica si aderisca, poniamo, col rispetto e l'amore verso determinati ideali, è sempre sincero il riferimento che facciamo di essi alla ragione? È sempre nella ragione pura, disinteressata, la sorgente vera e unica della scelta degli ideali e della perseveranza nel coltivarli? O invece non è più conforme alla realtà il sospettare che essi siano talora giudicati non già con un criterio obiettivo e razionale, ma piuttosto a seconda di speciali impulsi affettivi e di oscure tendenze?

Le barriere, i limiti che noi poniamo alla nostra coscienza, sono anch'essi illusioni, sono le condizioni dell'apparir della nostra individualità relativa; ma, nella realtà, quei limiti non esistono punto. Non soltanto noi, quali ora siamo, viviamo in noi stessi, ma anche noi, quali fummo in altro tempo, viviamo tuttora e sentiamo e ragioniamo con pensieri e affetti già da un lungo oblìo oscurati, cancellati, spenti nella nostra coscienza presente, ma che a un urto, a un tumulto improvviso dello spirito, possono ancora dar prova di vita, mostrando vivo in noi un altro essere insospettato. I limiti della nostra memoria personale e cosciente non sono limiti assoluti. Di là da quella linea vi sono memorie, vi sono percezioni e ragionamenti. Ciò che noi conosciamo di noi stessi, non è che una parte, forse una piccolissima parte

di quello che noi siamo. (1) E tante e tante cose, in certi momenti eccezionali, noi sorprendiamo in noi stessi, percezioni, ragionamenti, stati di coscienza, che son veramente oltre i limiti relativi della nostra esistenza normale e cosciente. Certi ideali che crediamo ormai tramontati in noi e non più capaci d'alcuna azione nel nostro pensiero, su i nostri affetti, su i nostri atti, forse persistono tuttavia, se non più nella forma intellettuale, pura, nel sostrato loro, costituito dalle tendenze affettive e pratiche. E possono essere motivi reali di azione certe tendenze da cui ci crediamo liberati, e non aver per l'opposto efficacia pratica in noi, se non illusoria, credenze nuove che riteniamo di possedere veramente, intimamente.

E appunto le varie tendenze che contrassegnano la personalità fanno pensare sul serio che non sia *una* l'anima individuale. Come affermarla *una*, difatti, se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità, costituiscono in certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, che fanno sì che l'individuo, vivendo ora l'uno ora l'altro di essi, ora qualche compromesso fra due o più orientamenti psichici, apparisca come se veramente in lui fossero più anime diverse e perfino opposte, più e opposte personalità?

Non c'è uomo, osservò il Pascal, che differisca più da un altro che da sè stesso nella successione del tempo.

---

(1) Vedi nel libro di Alfredo Binet *Les altérations de la personalité* quella rassegna di meravigliosi esperimeuti psico-fisiologici, da cui queste e tant'altre considerazioni si possono trarre, come notava già G. Negri nel libro *Segni dei tempi*.

La semplicità dell'anima contradice al concetto storico dell'anima umana. La sua vita è equilibrio mobile; è un risorgere e un assopirsi continuo di affetti, di tendenze, di idee; un fluttuare incessante fra termini contradditorii, e un oscillare fra poli opposti, come la speranza e la paura, il vero e il falso, il bello e il brutto, il giusto e l'ingiusto e via dicendo. Se d'un tratto si disegna nell'immagine oscura dell'avvenire un luminoso disegno d'azione, o vagamente brilla il fiore del godimento, non tarda ad apparire, vindice dei diritti dell'esperienza, il pensiero del passato, non di rado cupo e triste; o interviene a infrenare la briosa fantasia il senso riottoso del presente. Questa lotta di ricordi, di speranze, di presentimenti, di percezioni, d'idealità, può raffigurarsi come una lotta d'anime fra loro, che si contrastino il dominio definitivo e pieno della personalità.

Ecco un alto funzionario, che si crede, ed è, poveretto, in verità, un galantuomo. Domina in lui l'anima morale. Ma un bel giorno, l'anima istintiva, che è come la bestia originaria acquattata in fondo a ciascuno di noi, spara un calcio all'anima morale, e quel galantuomo ruba. Oh, egli stesso, poveretto, egli per il primo, poco dopo, ne prova stupore, piange, domanda a sè stesso, disperato: — *Come, come mai ho potuto far questo?* — Ma, sissignori, ha rubato. E quell'altro là? Uomo dabbene, anzi dabbenissimo: sissignori, ha ucciso. L'idealità morale costituiva nella personalità di lui un'anima che contrastava con l'anima istintiva e pure in parte con quella affettiva o passionale; costituiva un'anima acquisita che lottava con l'anima ereditaria, la quale, lasciata per un

po' libera a sè stessa, è riuscita d'improvviso al furto, al delitto.

La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perchè noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente; e anche quello che non scorre sotto gli argini e oltre i limiti, ma che si scopre a noi distinto e che noi abbiamo con cura incanalato nei nostri affetti, nei doveri che ci siamo imposti, nelle abitudini che ci siamo tracciate, in certi momenti di piena straripa e sconvolge tutto.

Vi sono anime irrequiete, quasi in uno stato di fusione continua, che sdegnano di rapprendersi, d'irrigidirsi in questa o in quella forma di personalità. Ma anche per quelle più quiete, che si sono adagiate in una o in un'altra forma, la fusione è sempre possibile: il flusso della vita è in tutti.

E per tutti però può rappresentare talvolta una tortura, rispetto all'anima che si muove e si fonde, il nostro stesso corpo fissato per sempre in fattezze immutabili. Oh perchè proprio dobbiamo essere così, noi? — ci domandiamo talvolta allo specchio, — con questa faccia, con questo corpo? — Alziamo una mano, nell'incoscienza; e il gesto ci resta sospeso. Ci pare strano che l'abbiamo fatto noi. *Ci vediamo vivere.* Con quel gesto sospeso possiamo assomigliarci a una statua; a quella statua d'antico oratore, per esempio, che si vede in una nicchia, salendo per la scalinata del Quirinale. Con un rotolo di carta in mano, e l'altra mano protesa a un sobrio gesto, come pare afflitto e meravigliato quell'oratore antico d'esser rimasto lì, di pietra, per tutti i secoli, sospeso in quell'atteggiamento, dinanzi a tanta gente che è salita, che sale e salirà per quella scalinata!

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in sè stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo; e quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, poichè tutte le nostre fittizie relazioni consuete di

sentimenti e d'immagini si sono scisse e disgregate in essa. Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero. Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistar la coscienza normale delle cose, di riallacciar con esse le consuete relazioni, di riconnetter le idee, di risentirci vivi come per l'innanzi, al modo solito. Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perchè sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire. E' stato un attimo; ma dura a lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o misere apparenze. La vita, allora, che s'aggira piccola, solita, fra queste apparenze ci sembra quasi che non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. E come darle importanza? come portarle rispetto?

Oggi siamo, domani no. Che faccia ci hanno dato per rappresentar la parte del vivo? Un brutto naso? Che pena doversi portare a spasso un brutto naso per tutta la vita... Fortuna che, a lungo andare, non ce n'accorgiamo più. Se ne accorgono gli altri, è vero, quando noi siamo finanche arrivati a credere d'avere un bel naso; e allora non sappiamo più spiegarci perchè gli altri ridano, guardandoci. Sono tanti sciocchi! Consoliamoci guardando che orecchi ha quello e che labbra quel-

l'altro; i quali non se n'accorgono nemmeno e hanno il coraggio di ridere di noi. Maschere, maschere... Un soffio e passano, per dar posto ad altre. Quel povero zoppetto là... Chi è? Correre alla morte con la stampella... La vita, qua, schiaccia il piede a uno; cava là un occhio a un altro... Gamba di legno, occhio di vetro, e avanti! Ciascuno si racconcia la maschera come può — la maschera esteriore. Perchè dentro poi c'è l'altra, che spesso non s'accorda con quella di fuori. E niente è vero! Vero il mare, sì, vera la montagna; vero il sasso; vero un filo d'erba; ma l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo, di quella tal cosa ch'egli in buona fede si figura d'essere: *bello, buono, grazioso, generoso, infelice,* ecc. ecc. E questo fa tanto ridere, a pensarci. Sì, perchè un cane, poniamo, quando gli sia passata la prima febbre della vita, che fa? mangia e dorme: vive come può vivere, come deve vivere; chiude gli occhi, paziente, e lascia che il tempo passi, freddo se freddo, caldo se caldo; e se gli dànno un calcio se lo prende, perchè è segno che gli tocca anche questo. Ma l'uomo? Anche da vecchio, sempre con la *febbre*: delira e non se n'avvede; non può fare a meno d'atteggiarsi, anche davanti a sè stesso, in qualche modo, e si figura tante cose che ha bisogno di creder vere e di prendere sul serio.

L'ajuta in questo una certa macchinetta infernale che la natura volle regalargli, aggiustandogliela dentro, per dargli una prova segnalata della sua benevolenza. Gli uomini, per la loro salute, avrebbero dovuto tutti lasciarla irrugginire, non muoverla, non toccarla mai. Ma sì! Certuni si sono mostrati così orgogliosi e stimati così felici di pos-

sederla, che si son messi subito a perfezionarla, con zelo accanito. E Aristotile ci scrisse sopra finanche un libro, un leggiadro trattatello che si adotta ancora nelle scuole, perchè i fanciulli imparino presto e bene a baloccarcisi. E' una specie di pompa a filtro che mette in comunicazione il cervello col cuore.

La chiamano LOGICA i signori filosofi.

Il cervello pompa con essa i sentimenti dal cuore, e ne cava idee. Attraverso il filtro, il sentimento lascia quanto ha in sè di caldo, di torbido: si refrigera, si purifica, si i-de-a-liz-za. Un povero sentimento, così, destato da un caso particolare, da una contingenza qualsiasi, spesso dolorosa, pompato e filtrato dal cervello per mezzo di quella macchinetta, diviene idea astratta generale; e che ne segue? Ne segue che noi non dobbiamo affliggerci soltanto di quel caso particolare, di quella contingenza passeggera; ma dobbiamo anche attossicarci la vita con l'estratto concentrato, col sublimato corrosivo della deduzione logica. E molti disgraziati credono di guarire così di tutti i mali di cui il mondo è pieno, e pompano e filtrano, pompano e filtrano, finchè il loro cuore non resti arido come un pezzo di sughero e il loro cervello non sia come uno stipetto di farmacia pieno di quei barattolini che portano su l'etichetta nera un teschio fra due stinchi in croce e la leggenda: VELENO.

L'uomo non ha della vita un'idea, una nozione assoluta, bensì un sentimento mutabile e vario, secondo i tempi, i casi, la fortuna. Ora la logica, astraendo dai sentimenti le idee, tende appunto a fissare quel che è mobile, mutabile, fluido; tende a dare un valore assoluto a ciò che è relativo. E

aggrava un male già grave per sè stesso. Perchè la prima radice del nostro male è appunto in questo sentimento che noi abbiamo della vita. L'albero vive e non si sente: per lui la terra, il sole, l'aria, la luce, il vento, la pioggia, non sono cose che esso non sia. All'uomo, invece, nascendo è toccato questo triste privilegio di sentirsi vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di sè questo suo interno sentimento della vita, mutabile e vario.

Gli antichi favoleggiarono che Prometeo rapì una favilla al sole per farne dono a gli uomini. Orbene, il sentimento che noi abbiamo della vita è appunto questa favilla prometèa favoleggiata. Essa ci fa vedere sperduti su la terra; essa proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se la favilla non fosse accesa in noi; ombra che noi però dobbiamo purtroppo creder vera, fintanto che quella ci si mantiene viva in petto. Spenta alla fine dal soffio della morte, ci accoglierà davvero quell'ombra fittizia, ci accoglierà la notte perpetua dopo il giorno fumoso della nostra illusione, o non rimarremo noi piuttosto alla mercè dell'Essere, che avrà rotto soltanto le vane forme della ragione umana? Tutta quell'ombra, l'enorme mistero, che tanti e tanti filosofi hanno invano speculato e che ora la scienza, pur rinunziando all'indagine di esso, non esclude, non sarà forse in fondo un inganno come un altro, un inganno della nostra mente, una fantasia che non si colora? Se tutto questo mistero, in somma, non esistesse fuori di noi, ma soltanto in noi, e necessariamente, per il famoso privilegio del

sentimento che noi abbiamo della vita? Se la morte fosse soltanto il soffio che spegne in noi questo sentimento penoso, pauroso, perchè limitato, definito da questo cerchio d'ombra fittizia oltre il breve àmbito dello scarso lume che ci proiettiamo attorno, e in cui la vita nostra rimane come imprigionata, come esclusa per alcun tempo dalla vita universale, eterna, nella quale ci sembra che dovremo un giorno rientrare, mentre già ci siamo e sempre vi rimarremo, ma senza più questo sentimento di esilio che ci angoscia? Non è anche qui illusorio il limite, e relativo al poco lume nostro, della nostra individualità? Forse abbiamo sempre vissuto, sempre vivremo con l'universo; anche ora, in questa forma nostra, partecipiamo a tutte le manifestazioni dell'universo; non lo sappiamo, non lo vediamo, perchè purtroppo quella favilla che Prometeo ci volle donare ci fa vedere soltanto quel poco a cui essa arriva.

E domani un umorista potrebbe raffigurar Prometeo sul Caucaso in atto di considerare malinconicamente la sua fiaccola accesa e di scorgere in essa alla fine la causa fatale del suo supplizio infinito. Egli s'è finalmente accorto che Giove non è altro che un suo vano fantasima, un miserevole inganno, l'ombra del suo stesso corpo che si proietta gigantesca nel cielo, a causa appunto della fiaccola ch'egli tiene accesa in mano. A un solo patto Giove potrebbe sparire, a patto che Prometeo spegnesse la candela, cioè la sua fiaccola. Ma egli non sa, non vuole, non può; e quell'ombra rimane, paurosa e tiranna, per tutti gli uomini che non riescono a rendersi conto del fatale inganno.

Così il contrasto ci si dimostra inovviabile, inscindibile, come l'ombra dal corpo. Noi l'abbiamo

veduto, in questa rapida visione allargarsi man mano, varcare i limiti del nostro essere individuale, ov'ha radice, ed estendersi intorno. Lo ha scoperto la riflessione, che vede in tutto una costruzione o illusoria o finta o fittizia del sentimento e con arguta, sottile e minuta analisi la smonta e la scompone.

Uno dei più grandi umoristi, senza saperlo, fu Copernico, che smontò non propriamente la macchina dell'universo, ma l'orgogliosa immagine che ce n'eravamo fatta. Si legga quel dialogo del Leopardi che s'intitola appunto dal canonico polacco.

Ci diede il colpo di grazia la scoperta del telescopio: altra macchinetta infernale, che può fare il pajo con quella che volle regalarci la natura. Ma questa l'abbiamo inventata noi, per non esser da meno. Mentre l'occhio guarda di sotto, dalla lente più piccola, e vede grande ciò che la natura provvidenzialmente aveva voluto farci veder piccolo, l'anima nostra, che fa? salta a guardar di sopra, dalla lente più grande, e il telescopio allora diventa un terribile strumento, che subissa la terra e l'uomo e tutte le nostre glorie e grandezze.

Fortuna che è proprio della riflessione umoristica il provocare il sentimento del contrario; il quale, in questo caso, dice: — Ma è poi veramente così piccolo l'uomo, come il telescopio rivoltato ce lo fa vedere? Se egli può intendere e concepire l'infinita sua piccolezza, vuol dire ch'egli intende e concepisce l'infinita grandezza dell'universo. E come si può dir piccolo dunque l'uomo?

Ma è anche vero che se poi egli si sente grande e un umorista viene a saperlo, gli può capitare come a Gulliver, gigante a Lilliput e balocco tra le mani dei giganti di Brobdignac.

VI.

Da quanto abbiamo detto finora intorno alla speciale attività della riflessione nell'umorista, appare chiaramente quale dell'arte umoristica necessariamente sia l'intimo processo.

Anch'essa l'arte, come tutte le costruzioni ideali o illusorie, tende a fissar la vita: la fissa in un momento o in varii momenti determinati: la statua in un gesto, il paesaggio in un aspetto temporaneo, immutabile. Ma, e la perpetua mobilità degli aspetti successivi? e la fusione continua in cui le anime si trovano?

L'arte in genere astrae e concentra, coglie cioè e rappresenta così degli individui come delle cose, l'idealità essenziale e caratteristica. Ora pare all'umorista che tutto ciò semplifichi troppo la natura e tenda a rendere troppo ragionevole o almeno troppo coerente la vita. Gli pare che delle cause, delle cause *vere* che muovono spesso questa povera anima umana a gli atti più inconsulti, assolutamente imprevedibili, l'arte in genere non tenga quel conto che secondo lui dovrebbe. Per l'umorista le cause, nella vita, non sono mai così logiche, così ordinate, come nelle nostre comuni opere d'arte, in cui tutto è, in fondo, combinato, congegnato, ordinato ai fini che lo scrittore s'è proposto. L'ordine? la coerenza? Ma se noi abbiamo dentro quattro, cinque anime in lotta fra loro: l'anima istintiva, l'anima morale, l'anima affettiva, l'anima sociale?

E secondo che domina questa o quella, s'atteggia la nostra coscienza; e noi riteniamo valida e sincera quella interpretazione fittizia di noi medesimi, del nostro essere interiore che ignoriamo, perchè non si manifesta mai tutt'intero, ma ora in un modo, ora in un altro, come volgano i casi della vita.

Sì, un poeta epico o drammatico può rappresentare un suo eroe, in cui si mostrino in lotta elementi opposti e repugnanti; ma egli di questi elementi *comporrà* un carattere, e vorrà coglierlo coerente in ogni suo atto. Ebbene, l'umorista fa proprio l'inverso: egli *scompone* il carattere nei suoi elementi; e mentre quegli cura di coglierlo coerente in ogni atto, questi si diverte a rappresentarlo nelle sue incongruenze.

L'umorista non riconosce eroi; o meglio, lascia che li rappresentino gli altri, gli eroi; egli, per suo conto sa che cosa è la leggenda e come si forma, che cosa è la storia e come si forma: composizioni tutte, più o meno ideali, e tanto più ideali forse, quanto più mostran pretesa di realtà: composizioni ch'egli si diverte a scomporre; nè si può dir che sia un divertimento piacevole.

Il mondo, lui, se non propriamente nudo, lo vede, per così dire, in camicia: in camicia il re, che vi fa così bella impressione a vederlo composto nella maestà d'un trono con lo scettro e la corona e il manto di porpora e d'ermellino; e non componete con troppa pompa nelle camere ardenti su catafalchi i morti, perchè egli è capace di non rispettar neppure questa composizione, tutto questo apparato; è capace di sorprendere, per esempio, in mezzo alla compunzione degli astanti, in quel mor-

to lì, freddo e duro, ma decorato e in marsina, un qualche borboglìo lugubre nel ventre, e d'esclamare (poichè certe cose si dicono meglio in latino):

— *Digestio post mortem.*

Anche quei soldatacci austriaci della poesia del Giusti, di cui ci siamo occupati in principio, son veduti in fine dal poeta come tanti poveri uomini in camicia: sono spoglati cioè di quelle loro uniformi odiose, nelle quali il poeta vede un simbolo della schiavitù della patria. Quelle uniformi *compongono* nell'animo del poeta una rappresentazione ideale, della patria schiava; la riflessione scompone questa rappresentazione, spoglia quei soldati e vede in essi una torma di poveretti addogliati e derisi.

« L'uomo è un animale vestito, — dice il Carlyle nel suo *Sartor Resartus*, — la società ha per base il vestiario ». E il vestiario *compone* anch'esso, compone e *nasconde*: due cose che l'umorismo non può soffrire.

La vita nuda, la natura senz'ordine almeno apparente, irta di contraddizioni, pare all'umorista lontanissima dal congegno ideale delle comuni concezioni artistiche, in cui tutti gli elementi, visibilmente, si tengono a vicenda e a vicenda cooperano.

Nella realtà vera le azioni che mettono in rilievo un carattere si stagliano su un fondo di vicende ordinarie, di particolari comuni. Ebbene, gli scrittori, in genere, non se n'avvalgono, o poco se ne curano, come se queste vicende, questi particolari non abbiano alcun valore e siano inutili e trascurabili. Ne fa tesoro invece l'umorista. L'oro, in natura, non si trova frammisto alla ter-

ra? Ebbene, gli scrittori ordinariamente buttano via la terra e presentano l'oro in zecchini nuovi, ben colato, ben fuso, ben pesato e con la loro marca e il loro stemma bene impressi. Ma l'umorista sa che le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita insomma, così varia e complessa, contraddicono poi aspramente quelle semplificazioni ideali, costringono ad azioni, ispirano pensieri e sentimenti contrarii a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori ordinarii. E l'impreveduto che è nella vita? E l'abisso che è nelle anime? Non ci sentiamo guizzar dentro, spesso, pensieri strani, quasi lampi di follia, pensieri inconseguenti, inconfessabili finanche a noi stessi, come sorti davvero da un'anima diversa da quella che normalmente ci riconosciamo? Di qui, nell'umorismo, tutta quella ricerca dei particolari più intimi e minuti, che possono anche parer volgari e triviali se si raffrontano con le sintesi idealizzatrici dell'arte in genere, e quella ricerca dei contrasti e delle contraddizioni, su cui l'opera sua si fonda, in opposizione alla coerenza cercata dagli altri; di qui quel che di scomposto, di slegato, di capriccioso, tutte quelle digressioni che si notano nell'opera umoristica, in opposizione al congegno ordinato, alla *composizione* dell'opera d'arte in genere.

Sono il frutto della riflessione che scompone. « Se il naso di Cleopatra fosse stato più lungo, chi sa quali altre vicende avrebbe avuto il mondo ». E questo *se,* questa minuscola particella che si può appuntare, inserire come un cuneo in tutte le vicende, quante e quali disgregazioni può pro-

durre, di quanta scomposizione può esser causa, in mano d'un umorista come, ad esempio, lo Sterne, che dall'infinitamente piccolo vede regolato tutto il mondo!

Riassumendo: l'umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo. L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, com'essa ora s'allunghi ed ora s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura.

Nelle rappresentazioni comiche medievali del diavolo, troviamo uno scolare che per farsi beffe di lui gli dà ad acchiappare la propria ombra sul muro. Chi rappresentò questo diavolo non era certamente un umorista. Quanto valga un'ombra l'umorista sa bene: il *Peter Schlemihl* di Chamisso informi.

FINE

INDICE

PARTE PRIMA

1. *La parola « umorismo »* . . . . » 7
2. *Questioni preliminari* . . . . » 21
3. *Distinzioni sommarie* . . . . » 43
4. *L'umorismo e la retorica* . . . . » 57
5. *L'ironia comica nella poesia cavalleresca* » 77
6. *Umoristi italiani* . . . . » 141

PARTE SECONDA

Essenza, caratteri e materia dell'umorismo » 168

Prezzo del presente volume L. 6.—